

Ana Maria Alonso Krischke

**CONTATO IMPROVISACÃO:
A EXPERIÊNCIA DO CONHECER E A PRESENÇA DO
OUTRO NA DANÇA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Educação. Área de Concentração: Educação e Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Ida Mara Freire

Coorientador: Prof. Dr. Nestor Habkost

Florianópolis
2012

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.**

Krischke, Ana Maria Alonso Krischke

Contato Improvisação [dissertação]: A experiência do conhecer o a presença do outro na dança/Ana Maria Alonso Krischke; orientadora, Ida Mara Freire; coorientador, Nestor Habkost - Florianópolis, SC, 2012. 182p; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Educação.

Inclui referências

1. Educação. 2. Dança. 3. Conhecer. 4. Outro. 5. Improvisação. I. Freire, Ida Mara. II. Habkost, Nestor. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação. IV. Título.

Ana Maria Alonso Krischke

**CONTATO IMPROVISACÃO:
A EXPERIÊNCIA DO CONHECER E A PRESENÇA DO
OUTRO NA DANÇA**

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Educação” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 01 de outubro de 2012.

Prof.^a Rosalba Maria Cardoso Garcia Dr.^a
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Ida Mara Freire, Dr.^a (Orientadora)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Nestor Habkost, Dr. (Co-orientador)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Sandra Meyer Nunes, Dr.^a (Membro interno)
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof.^a Suzane Weber da Silva, Dr.^a (Membro externo)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Janaína Martins, Dr.^a (Suplente)
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Antes de qualquer um, agradeço à Isadora, minha filha, me perguntar constantemente como o amor pode nos guiar. Seu apoio e compreensão foram fundamentais!

Depois, devo agradecer de coração a meu pai, Paulo Krischke, que foi mentor neste processo de retorno aos estudos, seu hábito de dialogar com o mundo e dedicar tanta curiosidade em seus estudos, iluminando os meus. Gratidão pelas conversas passadas e por vir!

A minha mãe, Magali Paz Alonso, *in memoriam*, seu exemplo, seus sonhos e feitos, como educadora e mulher, em prol de um mundo melhor. Meu profundo reconhecimento e alegria.

Agradeço a meus professores de dança, de corpo e de vida, dentre eles: Diana Guillardenghi, Zilá Muniz, Nancy Smith, Alito Alessi, Nita Litle, Lisa Nelson, Paula Zacharias, Cristina Turdo, Gustavo Lecce, Claire Filmon, Ricardo Neves, fazerem-me amar a dança e sentir nela meu lugar.

Da mesma forma, sou grata a meus parceiros de dança e alunos, que certamente me ensinam muito e inspiram minha pesquisa, me projetam! São meus melhores professores! Fernanda Nicolazzi, Silmar Pereira, Tita Blauth, Thais Santo, Lincon Soares, Paula Gaud, Jardel Silva, Dan Piantino, Sarah Ferreira e outros...

Aos companheiros de trabalho e de sonhos por decidir (e resistir em) dançar! Para citar alguns: Marta Cesar, Lisa Jaworski, Elke Siedler, Jussara Xavier, Vera Torres, Iris Fiorelli, Panmella Ribeiro. Além de Sandra Meyer Nunes, Suzane Weber e Janaina Martins, que formam a banca de avaliação desta dissertação, minha gratidão por suas presenças em minha trajetória.

Agradeço à professora Ida Mara Freire sua delicada presença como orientadora, inspirando novos gestos na pesquisa, dançar e ser interlocutora de minhas intuições, com referenciais teóricos que falam a meu corpo e fazem-me dançar. Ao professor Nestor Habkost agradeço a atenção experiente na orientação.

Na esperança de que o diálogo siga acontecendo, agradeço ao coletivo PlanoB de experimentações em movimento, ao Encontro Internacional de Professores de Contato Improvisação na América Latina (EIMCILA), à Cristina Turdo, a Gustavo Lecce, Alito Alessi, Claire Filmon, Nita Litle e Nancy S. Smith, suas falas e presenças, que colaboraram na pesquisa.

Aos meus parentes queridos: Bel, Ícaro, Vitória, com quem comparto meu dia a dia, agradeço a paciência, presença, graça e força. Estamos juntos!

A você, que desconheço, agradeço me desdobrar aqui e, quem sabe, o encontro numa próxima dança.

RESUMO

Contato Improvisação é uma forma criada no contexto do pós-modernismo da dança nos Estados Unidos. A proposta, iniciada por Steve Paxton em 1972, é uma arte do movimento de natureza improvisada, define-se como trabalho de relação e vem sendo amplamente difundida na atualidade. Sem escola ou metodologia fechada, nela, estruturas de circulação do conhecimento permitem que haja diversas abordagens e possibilidades de apreensão. O foco dessa proposta é a relação recíproca de dois corpos (ou mais), que não têm existência independente um do outro. Essas relações são internas como um organismo. O movimento é visto como um conjunto de relações, em que a base não é um corpo ou um grupo de corpos, mas o conjunto de relações que se estabelece entre eles, ou seja, é um sistema de movimento, baseado na comunicação dos corpos que se movem em diálogo. Buscando compreender o Contato Improvisação na atualidade, este estudo volta-se aos aspectos relativos à improvisação e à busca do fazer comum sem hierarquias, visto que são característicos dessa forma, em sua origem. Experiências ligadas a ensino, criação e reflexão do Contato Improvisação, em contextos como seminários, festivais, encontros, coletivos de artistas e entrevistas com professores experientes convidaram a aprofundar as noções de “diálogo”, “o outro”, “encontro” e “alteridade”, visto que elas mostraram poder colaborar na discussão sobre o Contato Improvisação e na construção de elementos éticos e estéticos para o ensino da dança, nos mais diferentes contextos. Diante disso emerge, dentre outras, a seguinte questão de partida: Qual é a noção de conhecimento do mundo e do outro suscitada na experiência do Contato Improvisação e seu desdobramento no ensino da dança?

Palavras-chave: Dança. Alteridade. Contato improvisação. Diálogo e Improvisação.

ABSTRACT

Contact Improvisation is a form created in the context of postmodern dance in the United States. The proposal, initiated by Steve Paxton in 1972, is an art movement of improvised nature, defined as work relationship and has been widely deployed today. No school or methodology closed it, movement of knowledge structures allow different approaches and there are possibilities of apprehension. The focus of this proposal is the reciprocal relationship of two bodies (or more), who have no independent existence one another. These relationships are built as an organism. The motion is seen as a set of relations, wherein the base is a body or group of bodies, but the set of relationships established between them, or is a movement system based on the communication bodies which move in dialogue. Trying to understand the Contact Improvisation in actuality, this study turns to aspects of improvisation and to make common without hierarchies, since they are so typical in its origin. Experiences related to education, creation and reflection of Contact Improvisation, in contexts such as seminars, festivals, gatherings, collective of artists and interviews with experienced teachers invited to deepen the notions of "dialogue", "other", "date" and "otherness "since they showed to collaborate in the discussion of Contact Improvisation and building ethical and aesthetic elements for the teaching of dance in many different contexts. Given this emerges, among others, the question of departure: What is the concept of understanding the world and the other raised in the experience of Contact Improvisation and its impact on teaching dance?

Keywords: Dance. Otherness. Contact improvisation. Dialogue and Improvisation

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Encontro sensível.....	21
Figura 2: Plano B, coletivo de experimentações em movimento	37
Figura 3: Retiro de Contato Improvisação promovido pelo PlanoB	38
Figura 4: Silêncio e contato.....	40
Figura 5: <i>Jam</i> na rua com PlanoB	42
Figura 6: Noite de <i>performances</i> no Transformando pela Prática 2012.....	44
Figura 7: Oficina no Transformando pela Prática 2012	45
Figura 8: Oficina no Transformando pela Prática 2012	47
Figura 9: <i>Jam</i> no Transformando pela Prática 2012	65
Figura 10: <i>Jam</i> no Transformando pela Prática 2012	67
Figura 11: Projeto Contatos de Dança, grupo praticando Underscore, Jaraguá do Sul, 2012	72
Figura 12: Curso de Certificação de Professores de DanceAbility, Florianópolis, 2011	73
Figura 13: <i>Jam</i> na Udesc, 2009.....	80
Figura 14: Encontro – Infinito Particular.	81
Figura 15: Oficina no Entrando em Contato e Múltipla Dança, Florianópolis, 2010	83
Figura 16: Oficina no Transformando pela Prática 2009	86
Figura 17: Projeto Entrando em Contato, CIC, Florianópolis, 2009.....	90
Figura 18: Encontro de Contato Improvisação... Sobre o espaço.....	93
Figura 19: “O entre”	97
Figura 20: <i>Jam</i> no Transformando pela Prática 2012.....	103
Figura 21: Transformando pela Prática 2012... O fim de uma dança... ..	107
Figura 22: Corpos se misturam, integram-se, desintegram-se.....	109
Figura 23: <i>Jam</i> na rua, Praça XV, Florianópolis, 2011.....	111
Figura 24: Aterrissando ou decolando? Entre pés e chão... Diversas possibilidades.	117
Figura 25: Desenho feito por dançarina depois de oficina de Contato Improvisação. Jaraguá do Sul, 2012.....	122
Figura 26: Oficina no Evento Sul em Contato.	126
Figura 27: Convergências e projeções.....	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 A EXPERIÊNCIA DO CONHECER.....	21
1.1 CAMINHOS DE ENCONTRO.....	22
1.1.1 Impressões do Outro.....	24
1.2 EXPERIÊNCIA DO CONHECER NO CONTATO.....	30
1.2.1 Educação: Conhecimento em Relação.....	30
1.2.2 Experimentos em Construção	
2 COMENDO A PRESENÇA: CONTATO IMPROVI-	
SACÃO EM CONTEXTO	47
2.1 HISTÓRIAS, CONSTRUÇÕES E QUESTIONAMENTOS...	49
2.2 A PRESENÇA DO CONTATO IMPROVISAÇÃO	56
2.3 IMPROVISAÇÃO: A RELAÇÃO COMO PRESENÇA	81
3 A PRESENÇA DO OUTRO NA DANÇA.....	97
3.1 CONTATO IMPROVISAÇÃO: UMA CONSTRUÇÃO	
DE DIÁLOGO	98
3.2 O ENCONTRO: INFINITO PARTICULAR.....	108
3.2.1 O acontecimento “entre”	117
3.2.2 Abrir-se ao outro	122
4 (IN)CONCLUSÕES: LIMITES E TRANSBORDAMEN-	
TOS	129
REFERÊNCIAS	139
APÊNDICES.....	145

INTRODUÇÃO

Contato Improvisação¹ é uma prática corporal de improvisação com foco na relação. Inspira-se no encontro entre as pessoas para além das palavras, em que a lógica e o significado não estão predefinidos em termos de movimentos. O que vai defini-los são os corpos e o meio que compartilham. Jogos de equilíbrio, apoio, fluxo de movimento e colaboração para que o movimento entre os corpos aconteça são comuns. Cumplicidade, confiança e intuição são fatores importantes desenvolvidos nessa prática, porque há interesse de acessar “um outro eu mesmo”, “o outro” e “um outro acontecimento” e de nisso se revelar o inesperado, pois se busca experimentar na relação liberdade frente a certos predeterminismos sociais.

A prática do Contato Improvisação promove, em geral, transformação do uso do corpo e do fluxo do movimento, e se dá em íntima interdependência dos corpos no diálogo. Com isso, cria comunicação com a oportunidade de, ao mesmo tempo, jogar com paradigmas socioculturais e também recriar o mundo, por meio do diálogo de interações a cada encontro. Em Contato Improvisação parecia se potencializar essa dupla relação entre o que o corpo, com sua história, traz e o que está no corpo sendo aberto, acontecendo no jogo, inesperado.

Quando esta pesquisadora se tornou professora, em 1992, com aulas de dança e alongamento, no Centro Cultural Bento Silvério, na comunidade da Lagoa da Conceição, em Florianópolis, as relações entre professor e aluno não eram marcadas por hierarquia fixa, havia diferenças, sim, nos papéis, mas não no valor de cada envolvido. Além disso, à medida que adentrava a pesquisa de movimento, e mais, à medida que parcerias de trabalho e pesquisa começavam a acontecer, na vida profissional, cada vez mais interessava o exercício de relações horizontais. Assim, foi se tornando necessário deixar mais abertas as relações, para que a comunicação tivesse desdobramentos mais surpreendentes. Com isso, perguntas e desafios ainda continuam chegando. Por exemplo: Como facilitar a abertura sem cair num caos incompreensível? O que é compreender?

Os processos de improvisação davam respostas, como: a intuição e a sensação são processos de conhecimento que o corpo experimenta na

¹ Apesar de a tradução para *Contact Improvisation* ser “Improvisação por Contato”, optamos por escolher a forma usual com que é chamado pelos praticantes no Brasil: “Contato Improvisação”.

relação com o mundo. São, portanto, aspectos de uma inteligência, que podem ser desenvolvidos e aprofundados, e, com isso, pode-se permitir que o corpo fale do mundo e dialogue de forma menos submissa às imposições sociais do mundo. Trata-se de sentir, experimentar como um saber. Viver e estar no mundo, como forma de conhecer, conjugam com essa noção de expressão do outro e de construção do corpo e da dança abertos ao inesperado.

O Contato Improvisação não define *a priori* o movimento e o ser humano, pois é em relação que eles se manifestam. Corpo, bailarino, gesto e dança constroem-se dentro de princípios gerais de movimento (de modo geral, comuns a todas as pessoas, como as leis físicas do movimento), e não a partir de um modelo fechado e estilizado. O diálogo com o outro – no qual a comunicação nasce da percepção e da sensação imediata –, pode favorecer a autoexpressão, a individuação.

Os últimos anos de pesquisa dedicados ao Contato Improvisação (CI), dentro da sala de aula ou em parcerias de trabalho, no contexto da dança e também no convívio, permitiram perceber que o tema do diálogo e da construção coletiva da cultura do Contato Improvisação se aproxima, de certo modo, das formas populares de repasse e formação, além de, não raro, relacionar-se com a vida, com o modo de vida. Certamente, isso não é exclusividade do Contato Improvisação, já que há um reflexo cultural dos grupos que trabalham seus corpos em comparação com outros de nossa sociedade. No entanto, no Contato Improvisação, a consideração do “outro” de forma radical, à medida que a dança se concretiza, só existe na relação com o “outro” e parece promover também desdobramentos nas relações sociais, para além da dança.

Em Contato Improvisação, não é rara a intenção de que a relação, para além da dança de Contato Improvisação, também valorize o outro como legítimo e sujeito, contudo, as interpretações disso são diversas e, muitas vezes, controversas. Nesse sentido, o outro pode ser tratado de forma genérica, como humano em geral, com feições de igualdade, “você e eu sentimos igualmente”, em que esse outro pode ser “qualquer um”. Isso gera um problema: Se o outro é um ser humano universal, como pode ser um legítimo outro na relação? Apesar de haver semelhança, não sentimos nem percebemos necessariamente da mesma forma, quando compartilhamos uma experiência. Conhecer algo tem a ver com o ponto de vista. Que interações humanas possibilitam aprofundamento no acesso à realidade? Que fundamentos poderiam facilitar a percepção do outro sem torná-lo universal, ainda que, sim, sejamos humanos e isso nos iguale? Que nível de compartilhamento e

cumplicidade serve de abertura para a expressão, e não para apagamento dos sujeitos na relação, como se escutássemos e compreendêssemos a todos, *a priori*, sem distinção?

Por outro lado, ao considerar exclusivamente nossa diferença e individuação, corremos o risco de cair num exagero e tornarmo-nos incapacitados para o diálogo, pois a pura afirmação da individualidade, da diferenciação, não poderia permitir a interação. Quase como uma torre de Babel, ninguém o ouve, o exercício compartilhado fica restrito à relação de negação do outro, para a afirmação da própria identidade. Percebe-se que há simplificação de algo muito mais complexo, que fará com que o outro se revele outro e legítimo sujeito, não como objeto de formação de sua identidade, com base no que cada um considera *a priori*. Onde e quando, afinal, poderíamos nos encontrar para ser feitos um pelo outro e um para o outro?

Uma música não é formada de tons e notas idênticas. Uma música não é formada de tons e notas desconexas, nem totalmente independentes entre si. Algo as une, algo as ordena e, ao mesmo tempo, algo separa cada nota. Algo “entre” as notas, a relação “entre”, ao mesmo tempo, une e distingue cada nota, num contexto comum: a música.

Dáí surgiu uma inquietação de como facilitar que as relações, tanto no jogo da dança como na vida em sociedade, possam estar permeadas por um fundo ético, em que o outro e a abertura não caiam na ingenuidade de que todos somos iguais ou todos somos diferentes. Afinal, isso pareceria uma forma de superficialidade para com a dança e a formação humana. Há complexidade nisso, pois a relação apresenta o ser humano como igual e distinto, o outro se expressa dessa interação.

Sabe-se que distintos grupos e transposições produzem desdobramentos por vezes díspares e sempre em processo, há um mar de nuances a cada relação e grupo, há muitos desafios postos, ao considerar o outro como legítimo. Com toda essa diversidade e, ao mesmo tempo, valorizando os aspectos que promovem a expressão dos sujeitos num “fazer junto”, como essa dança sobrevive? Então, qual é a noção de conhecimento do mundo e do outro suscitada na experiência do Contato Improvisação e seu desdobramento no ensino da dança?

Assim, este estudo veio da necessidade e do interesse de conhecer melhor o Contato Improvisação e perceber as relações entre arte e vida que ele suscita, ou seja, sua vinculação com a dança e contribuições ao ensino da dança e à formação humana em geral, por meio de uma pesquisa sobre significados atuais da prática.

Nessa direção, o conhecimento aprofundado sobre as formas de repasse do Contato Improvisação pode problematizar o entendimento sobre dinâmicas culturais e educacionais da atualidade, que extrapolam ou se propõem a questionar a cultura hegemônica, já que diferentes formas de ensinar e pensar as relações no cerne da educação são fundamentais para acompanhar as mudanças na sociedade. As contribuições dessas considerações para o ensino da dança e para a educação em geral seriam, a nosso ver:

- Perceber a improvisação como aspecto integrado às tradições em dança, que favorece um processo mais autoral da construção do corpo do dançarino e da própria dança, sem cair em juízos de valor.
- Perceber o fazer coletivo como desafio que pode facilitar o aprendizado relativo à cooperação e, com isso, desenvolver um espírito crítico frente a modismos em torno desse tema, bem como valorizar o exercício de relações que promovam a percepção do outro e a construção de si mesmo e do outro na relação.
- No processo de conhecer, levar em conta o ser humano de forma integrada, pois suas sensações, percepções, intuições e emoções são formas de conhecer, e estão imbricadas à razão; permitir o desenvolvimento do humano como um todo, ao levar em conta o fato de se estar vivendo, sentindo e compartilhando no mundo; portanto, considerar que cada envolvido no processo de ensino-aprendizagem traz contribuições no que diz respeito à construção do saber para si e para todos.

Para tanto, este estudo se organiza da forma que segue. O primeiro capítulo trata dos processos do conhecer no Contato Improvisação, no sentido de suas dinâmicas sociais para a transmissão e construção do conhecimento, e aí entra o diálogo com aspectos da educação popular brasileira, para alimentar a própria dança e lhe oferecer subsídio teórico prático, bem como, no sentido do entendimento de o que significa conhecer no contexto do Contato Improvisação e aí entra perceber contribuições para os sentidos e significados da educação em geral. Incluem-se, nesse capítulo, os processos desta pesquisa e seu método, como forma possível de conhecer. Por fim, o capítulo apresenta as experiências da pesquisadora nesse contexto da transmissão do Contato Improvisação, seus desafios e algumas reflexões.

O segundo capítulo concentra-se em apresentar a história e as concepções de Contato Improvisação. Ele é nutrido por diversos atores

do Contato Improvisação, junto a referenciais teóricos ligados à dança. A contextualização histórica e a conceituação do Contato Improvisação, partindo de como e quando é apresentado, são esferas integradas numa manifestação cultural, e subsidiam este estudo em seu todo. O fazer coletivo na construção dessa cultura, sua não-centralização em uma escola ou metodologia, a construção do conceito de Contato Improvisação, a partir de diferentes perspectivas, são alguns dos elementos apresentados nesse momento.

O terceiro capítulo discorre sobre elementos do diálogo e sua noção, apresentada por pensadores, filósofos e outros. Esses elementos podem inspirar a construção da relação na dança do Contato Improvisação. Além de fornecer subsídios que orientam a prática, tais elementos do diálogo, na relação do ser humano com o mundo e o outro, deram luz e fundamentação teórica a essa prática, trazendo possíveis contribuições à discussão da arte, improvisação e Contato Improvisação.

O quarto capítulo traz as reflexões finais, que apontam para as contribuições e os limites desta pesquisa. Nos apêndices, podem ser encontrados *sites* e listas de divulgação do Contato Improvisação, além da pesquisa de campo, com entrevistas e anotações da observação. Estima-se que tais dados possam ser valiosos para pesquisas posteriores, por isso, são mantidos na íntegra nessa seção.

1 A EXPERIÊNCIA DO CONHECER

Figura 1: Encontro sensível.

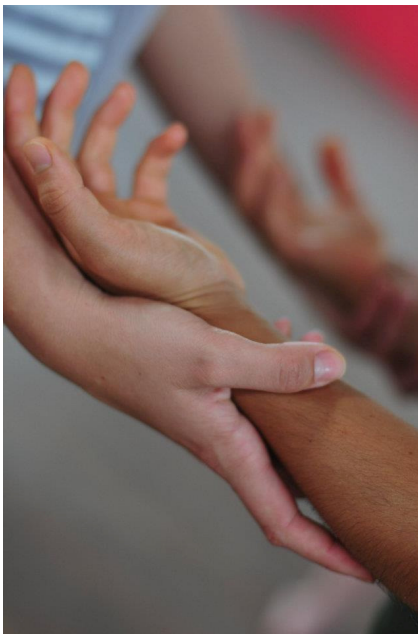


Foto: Maxim. Transformando pela Prática, Gamboa, SC, 2012.

Quero saber (Pablo Neruda)

Quero saber se você vem comigo
a não andar e não falar,
quero saber se ao fim alcançaremos
a incomunicação; por fim
ir com alguém a ver o ar puro,
a luz listrada do mar de cada dia
ou um objeto terrestre
e não ter nada que trocar
por fim, não introduzir mercadorias
como o faziam os colonizadores
trocando baralhinhas por silêncio.
Pago eu aqui por teu silêncio.
De acordo, eu te dou o meu [...]
com uma condição: não nos compreender.

1.1 CAMINHOS DE ENCONTRO

Esta pesquisa é qualitativa, de cunho etnográfico e de inspiração fenomenológica. Sua realização deu-se num processo permanente de experimentação e reflexão, numa imersão em expressões do universo do Contato Improvisação e seus sujeitos. Segundo Ludke (1986), são cinco as características básicas e gerais da pesquisa qualitativa:

- a) a pesquisa qualitativa tem o ambiente natural como sua fonte direta de dados e o pesquisador, como seu principal instrumento;
- b) os dados coletados são predominantemente descritivos;
- c) a preocupação com o processo é maior do que com o produto;
- d) o significado que as pessoas dão às coisas e a sua vida é foco de atenção especial pelo pesquisador;
- e) a análise dos dados tende a seguir um processo indutivo.

Pauta-se na seguinte consideração da fenomenologia: “tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo, sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.3). Ainda, uma hipótese qualitativo-fenomenológica determina ser quase impossível entender o comportamento humano, sem tentar entender o quadro referencial dentro do qual os indivíduos interpretam seus pensamentos, sentimentos e ações.

O enfoque fenomenológico desta pesquisa privilegia a experiência vivida e encaminha a interpretação dos dados da realidade. A análise no processo concomitante de descrever, compreender e interpretar a realidade implica, por exemplo, a intuição do significado do diálogo na atividade expressiva e na percepção dessa relação no momento em que acontece, conforme Merleau-Ponty (1994).

A etnografia seria a descrição de um sistema de significados culturais de um determinado grupo. Assim sendo, a etnografia delimita-se como uma ciência da descrição cultural, que envolve pressupostos específicos sobre a realidade e formas particulares de coleta e apresentação de dados. Como abordagem, ela assume as seguintes características:

- a) o problema é redescoberto no campo;
- b) o pesquisador deve realizar a maior parte do trabalho de campo pessoalmente;

- c) diversidade dos métodos de coleta: observação direta, entrevistas com os informantes, levantamentos, fotografias, etc.;
- d) o relatório etnográfico apresenta uma grande quantidade de dados primários (LUDKE, 1986).

Feita a observação dos momentos significativos, dela resultou em um quadro descritivo, cuja análise apontou os significados aparentes, que geraram as unidades de significado mais relevantes de todas as situações. Para isso, foi fundamental a detecção desses momentos significativos, pois neles está a essência que gera sentidos. Buscam-se meios de reflexão que escapam ao que é culturalmente estabelecido, considerando-se o vivido e o pesquisador como elementos relevantes da pesquisa, e não como elementos neutros durante a pesquisa.

Tendo em vista o objetivo de entender o Contato Improvisação na atualidade, sua tradição e transformações em nosso contexto, investiga-se como o Contato Improvisação, em seu modo de funcionamento sócio-organizacional, trabalha a relação com o conhecimento e sua disseminação, para compreender as principais situações problemas que dela decorrem e identificar conceitos e abordagens dessa prática, e, com isso, contribuir para o debate com a educação. Ainda, buscam-se elementos que respondam a essas questões conceituais e fundamentais para o conhecimento e a formação do Contato Improvisação e que possam trazer contribuições significativas para a dança e o fazer dança hoje, em nossa sociedade.

Diante disso emergem as seguintes questões de partida:

- Qual é a noção de conhecimento do mundo e do outro suscitada na experiência do Contato Improvisação e seu desdobramento no ensino da dança?
- Quais são atualmente as estruturas que garantem o conhecimento ao praticante e, ao mesmo tempo, não definem arbitrariamente as hierarquias dos papéis sociais como os conhecemos, por exemplo, relação professor e aluno, artista e plateia, dentre outras?
- Como se dá a percepção do outro e a experiência do conhecer no Contato Improvisação?
- Sendo uma prática de improvisação em dança e com bases tão amplas quanto diversas, como ela se mantém como conhecimento, cultura?

- Como se mantém, afirmando a arte como processo, em que a tradição é questionada e o produto cultural está diluído no coletivo que o constrói?
- Será que as estratégias de sobrevivência econômica, cultural e educacional do Contato Improvisação dialogam de forma coerente e intencional com a própria forma artística que é solidária e comunitária, não hierárquica e centrada no improviso?
- Afinal, o que significa hoje em dia essa noção de cooperação e solidariedade?
- Quais elementos podem ajudar a compreendê-la?

A hipótese da pesquisa é a de que o Contato Improvisação é polissêmico e com dificuldades relativas à manutenção da cultura, por conta dessa polissemia. Por outro lado, parece haver estruturas de repasse e circulação do conhecimento, garantindo sua disseminação e o acesso à qualidade da informação.

Dada a diversidade de apropriações e ampla difusão do Contato Improvisação e dado o fato de ser passível de transformações por conta da corporeidade de cada comunidade ou praticante com as marcas culturais, social e pessoal, talvez seja interessante perceber as referências de sua prática, de forma a respeitar tanto sua história quanto a dos praticantes hoje em dia.

1.1.1 Impressões do Outro

As informações e experiências que oferecem subsídios a este trabalho vêm de pesquisa de campo com entrevista, observação e participação em atividades de Contato Improvisação. As fontes também vêm da pesquisa teórica produzida pela comunidade do Contato Improvisação e da produção teórica que deu conta de aprofundar essa discussão.

A pesquisa de campo ofereceu informações e experiências que dirigiram a atenção à problemática da linguagem e da pluralidade, como fatores que, ao mesmo tempo, corroboram o entendimento do Contato Improvisação e contextualizam essa prática no âmbito artístico e comunitário, trazendo contribuições importantes para a educação. Ela foi feita por meio de entrevistas semiestruturadas e da participação em seminários com dançarinos de importância significativa na história do Contato Improvisação. As questões que orientaram a entrevista são:

- Fale de sua trajetória na dança.
- Você acha que teria sido diferente sua trajetória se vivesse em outro país?
- Consegue viver de dança? Como?
- Como vê a comunidade do Contato Improvisação?
- Em quais aspectos você se identifica com essa comunidade? Por quê?
- De que forma participa dela?
- O que você prioriza ensinar no Contato Improvisação?
- Você acha que a dança e a vida se relacionam? Como?

A primeira intenção da coleta de dados na pesquisa de campo era fazer entrevistas, porém, durante a participação nos seminários e palestras com os artistas eleitos e, muitas vezes, no próprio decorrer de suas falas, já apareciam os temas de interesse, de modo a atender às questões de entrevista dentro do contexto das aulas. Desse modo, não pareceu necessária a entrevista em si, por isso, alguns artistas não foram entrevistados.

Diferentes recursos e meios de registro foram eleitos, na medida das possibilidades técnicas disponíveis, no entanto, a principal fonte é a experiência vivida, que, relacionada aos registros, foi revista e apurada, chegando-se aos dados mais significativos para este estudo. O registro foi feito por meio de gravação em áudio para os seguintes sujeitos: Nita Little, Gustavo Lecce e Ricardo Neves; e áudio e vídeo: Nancy Stark Smith. No caso de Cristina Turdo, Claire Filmon e Alito Alessi, o registro foi por meio de anotações. Os dados de observação do EIMCILA e do coletivo PlanoB de experimentações em movimento também foram registrados por meio de anotações. O diário de campo serviu, em todos os casos, para anotações e observações relacionadas à pesquisa.

A observação foi ativa, ou seja, com participação em todas as atividades de campo. Houve momentos de diálogo com os sujeitos acima, e, nos meses de intercâmbio, hospedagem nas casas de dois professores de Contato Improvisação: Paula Zacharias e Gustavo Lecce. A convivência e o permanente diálogo contribuíram para o aprofundamento e reflexão especialmente sobre os temas: 1) Contato Improvisação e comunidade, visto que Paula havia produzido o EIMCILA, e essa experiência do fazer coletivo, numa forma horizontal, estava presente e fresca; e 2) Contato Improvisação e trabalho, visto que Gustavo é professor e bailarino profissional, traçando, assim, relações

entre a vida e a arte nas conversas. Foi um processo de profunda imersão, do qual ficou a gratidão pelas inspirações de cada par em suas falas, tanto orais como do corpo, pelas trocas de ideias e danças inesquecíveis, momentos que inspiraram o percurso desta investigação.

Os sujeitos da pesquisa são:

- Alito Alessi (EUA) – Forma a segunda geração do Contato Improvisação. A partir de suas experiências, criou um método chamado DanceAbility, que busca radicalizar a intenção do Contato Improvisação de que dança é para todos, criando uma forma de facilitar a dança para pessoas com e sem deficiências, numa exploração artística comum. Esse método tem formação em uma instituição própria, e Alito segue promovendo o Contato Improvisação, especialmente, em cursos e oficinas breves, com destaque à *jam* realizada anualmente há cerca de 30 anos. A entrevista foi realizada em Florianópolis, fev. 2011.
- Claire Filmon (França) – É responsável pela difusão do Contato Improvisação na Europa (anos 80). Promove e estuda improvisação, *performance* e Contato Improvisação há mais de 20 anos na França, nos EUA e em diversos países da Europa. A entrevista se realizou em Paris, abr. 2011.
- Nancy Stark Smith (EUA) – Junto com Steve Paxton, é a principal referência do Contato Improvisação. Forma a primeira geração do Contato Improvisação e é editora chefe da revista *Contact quarterly*.² Seminário em Montevideu, nov. 2011.
- Nita Little (EUA) – Forma a primeira geração do Contato Improvisação. Grande referência mundial, atualmente é doutoranda no Centro de Estudos da Performance na UCLA/EUA, com pesquisa voltada ao Contato Improvisação. Seminário em São Paulo, fev. 2012.

² Inicialmente era publicada trimestralmente, e hoje em dia tem frequência semestral. Com tiragem de 8.000 exemplares, tem em média 100 páginas e difunde, discute e acompanha o CI em diversas questões importantes para seu desenvolvimento com qualidade. Além disso, discute a improvisação e a arte do movimento no contexto da dança na atualidade. É uma organização sem fins lucrativos, do estado de Nova Iorque, patrocinada pelo Conselho Cultural desse estado. A revista *Contact quarterly* segue sendo espaço fundamental de divulgação de resultados das experiências pedagógicas (LEITE, 2005).

- Cristina Turdo (Argentina) – É responsável pela difusão do Contato Improvisação na Argentina (anos 80) e referência importante na América Latina e no mundo. Trabalha com Contato Improvisação como disciplina regular das graduações do centro de Artes do Movimento do Instituto Universitário Nacional de Artes (IUNA), além disso, promove festivais, oficinas e atividades de Contato Improvisação pela Argentina e América do Sul e Europa e atua neles. Intercâmbio em Buenos Aires, de 25 fev. a 29 mar. 2012.
- Gustavo Lecce (Argentina) – Referência importante na América Latina, trabalha com Contato Improvisação como disciplina regular das graduações do centro de Artes do Movimento do Instituto Universitário Nacional de Artes (IUNA). Além disso, atua em festivais, oficinas e atividades de Contato Improvisação pela Argentina, América do Sul, Austrália e EUA. Intercâmbio em Buenos Aires, de 25 fev. a 29 mar. 2012.
- Ricardo Neves (Brasil) – Responsável pela difusão do Contato Improvisação no Brasil a partir de 1995, realiza o Encontro internacional de Contato Improvisação em São Paulo e é importante referência do Contato Improvisação, atuando como professor e bailarino em diversos eventos nacionais e internacionais. Realizada em Buenos Aires, fev. 2012.
- Coletivo PlanoB de experimentações em dança e a atividade como pesquisadora, docente e produtora – Esse é um grupo de artistas e terapeutas que promove e estuda o Contato Improvisação na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, desde 2010. A observação e as questões de pesquisa também foram tratadas em diálogo com a própria prática da pesquisadora, tanto como integrante do coletivo PlanoB quanto em outras atividades de Contato Improvisação realizadas. Florianópolis.

Além disso, a pesquisa aconteceu por meio da participação em eventos de Contato Improvisação, em diferentes locais e datas, entre janeiro de 2011 e março de 2012:

- Seminário de Contato Improvisação com Nancy S. Smith, nov. 2011: Evento de dez dias seguidos, com oito horas diárias de atividade

prática e teórica, num retiro onde o convívio também era estimulado, uma vez em que todos se hospedaram no mesmo local. A experiência realizada principalmente em La Floresta culminou com apresentação no teatro Solis, em Montevideu, Uruguai.

- Encontro de Contato Improvisação em São Paulo, jan. 2011 e 2012: Festival anual, que reúne professores e artistas experientes de diversos países, durante uma semana, com diversas atividades abertas à comunidade, como oficinas, *performances*, debates e *jams*. Fomos participantes do evento.

- Transformando pela Prática, Festival de Contato Improvisação em Gamboa, Santa Catarina, jan. 2012: Festival bienal, que tem como principais eixos ser realizado de forma autogestiva e num espaço próximo à natureza. Fomos coprodutora, coordenadora e participante do evento.

- Seminário de Contato Improvisação com Nita Little, fev. 2012: Durante uma semana, seis horas por dia de prática para um grupo de 25 participantes. Casa da Dança, São Paulo.

- EIMCILA: Encontro Internacional de Professores de Contato Improvisação Latino-Americano, Buenos Aires, fev.2012: a participação no EIMCILA visou a observar a metodologia (as metodologias) para o desenvolvimento, articulação e repasse dos saberes ligados ao Contato Improvisação. Ao longo do evento, os 30 participantes vindos de Brasil Chile, Uruguai, Argentina, Itália, Espanha, Canadá e EUA discutiram e se organizaram para um intercâmbio de cinco dias.

Intercâmbio na IUNA: Houve a oportunidade de fazer e ministrar aulas dentro da disciplina Contato Improvisação das faculdades de Dança e Expressão Corporal do Departamento de Artes do Movimento do Instituto Nacional de Artes de Buenos Aires (IUNA), março e abril 2012. Foi um processo rico e com grande variedade de informações, o acesso a diversas referências tanto teóricas como práticas foi de grande valor na pesquisa.

Da revisão teórica, toma-se por base o periódico *Contact quarterly*, por ser referência representativa da comunidade do Contato Improvisação e de sua discussão ao longo de mais de três décadas (v.1, n.1, 1975; v.37, n.1, 2012). Foi criado para possibilitar o debate sobre os problemas relativos ao desenvolvimento dessa dança em seus diversos aspectos, e, nesse sentido, é a documentação histórica e conceitual mais representativa da comunidade de Contato Improvisação e da dança de improvisação em geral. Foi feita uma seleção dos textos sobre educação desse periódico, para identificar os problemas, temas e possíveis transformações referentes ao ensino da dança e ao ensino em geral ali

apresentados. A partir dos títulos dos artigos, identificaram-se os que abordavam educação, história, desenvolvimento da dança e conceitos de Contato Improvisação. Foi possível identificar também que há um espaço permanente na revista chamado Still Moving (Contínuo Movimento), no qual diferentes abordagens do Contato Improvisação e seu caráter investigativo, portanto, em mudança são apresentados.

Por isso, os artigos ali publicados foram considerados dados importantes para identificar desafios e interesses dessa forma ao longo do tempo. Pôde-se perceber que uma noção integrada do ser humano foi constantemente abordada. Além disso, as questões da segurança e da escuta corporal reaparecem em diversos momentos. Também foram relatadas experiências do Contato Improvisação conectadas a outras fontes para o movimento, como: BMC®; Contato Improvisação e Gravidez; Yoga e Contato Improvisação; Técnica Alexander e Contato Improvisação; Tantra e Contato Improvisação; Thay Massagem e Contato Improvisação; Performance e Contato Improvisação; Dança e Diferença; DanceAbility; Sexualidade e Contato Improvisação.

Dos anos 1970 até final dos 80, identificou-se recorrência maior de definições de Contato Improvisação, de descrições de exercícios específicos e de segurança em Contato Improvisação. Isso é compreensível, à medida que a técnica estava num processo de franca elaboração. A partir dos anos 90, quando já havia entendimento e apropriação dos elementos que essa forma apresenta, há maior incidência de temas discutindo as origens do Contato Improvisação, hibridações entre Contato Improvisação e outras práticas corporais, dissertando sobre experiências e conferências, discutindo as implicações da atenção sobre o movimento, considerações sobre a presença, a cena e a ética no Contato Improvisação.

Destacam-se como recorrentes os seguintes temas: Contato Improvisação em instituições; Contato Improvisação e educação; Coesão e não-coesão; Valores e ética em Contato Improvisação; Colisão, consciência e comunidade; Contato Improvisação e sexualidade; Contato Improvisação e comunidade; Contextualização do Contato Improvisação e o outro; Dança, intimidade, toque e prazer; Duetos como metáforas para as relações humanas; Ensino do Contato Improvisação; O problema de uma relação paternalista no Contato Improvisação; O acesso de tendência horizontal da experiência do Contato Improvisação por meio da *Jam*; o Contato Improvisação num espaço “entre”; o Futuro do Contato Improvisação; dentre outros.

Essas fontes estão diluídas nos diferentes capítulos desta pesquisa, e formam importantes referências para dialogar com outras

informações vindas da pesquisa de campo e de outras referências teóricas. Conjuntamente, outras fontes teóricas serviram como pontes para os indícios levantados durante a pesquisa e serão apresentadas ao longo do texto.

A relação entre esses elementos colaborou para identificar os principais desafios de uma prática que, de modo geral, abarca a intenção de ser cooperativa. Ao mesmo tempo, a relação entre os elementos apresentados por Levinas, Kozel e Merleau-Ponty indicou e forneceu fundamentação teórico-prática para a prática do Contato Improvisação, sem fixá-la em um modelo, mas permitindo uma abordagem crítica frente a sua proposição de estar em constante construção. Com isso, a pesquisa apontou para contribuições que o debate sobre o ensino da dança Contato Improvisação pode trazer para o campo educacional especialmente em relação a inovações metodológicas e pedagógicas.

1.2 EXPERIÊNCIA DO CONHECER NO CONTATO

Neste momento, apresentaremos os caminhos e a percepção que o Contato Improvisação vem traçando com relação ao repasse do conhecimento, suas estruturas para tal e sua construção sociocultural. Também se apresentarão as percepções de conhecimento do Contato Improvisação no processo educativo.

Ao final, apresentaremos algumas experiências vividas pela pesquisadora, que podem servir como exemplos de estruturas mais abertas de aprendizado. A problematização e o aprofundamento com relação a elas receberam apoio de autores que discorrem sobre o diálogo e dão pistas para a compreensão do outro e sua valorização nessa relação, como Silva (2012), Levinas (2004) e Merleau-Ponty (1974, 1984, 1994).

1.2.1 Educação: Conhecimento em Relação

Cabe agora apresentar os processos de repasse e difusão do conhecimento e o que se privilegia ensinar e aprender no Contato Improvisação, além das questões que essas dinâmicas suscitam. Ao tratar de questões ligadas à educação, encontramos em Marques (1999) e Strazzacappa (2002) apoio para a discussão sobre dança e ensino na atualidade. Junto a isso, reconhecemos, no discurso de autores como Paulo Freire (1997 e 2002) e Brandão (1986), ressonância e um forte laço com o discurso presente, em geral, no Contato Improvisação, talvez

porque ambos estejam num campo regido pelo interesse no acesso e na democratização dos meios e da expressão em geral.

O diálogo com noções de educação popular brasileira, vindas de Brandão (1986) e Freire (1997 e 2002), é exercício de contextualização do ensino do Contato Improvisação em relação a uma educação comprometida com a democracia e com o acesso a ensino de qualidade por todos. De modo geral, há consenso de que o Contato Improvisação é uma dança ou prática corporal que pretende ser o mais acessível e democrática possível, e os processos de ensino-aprendizagem norteiam-se por essa premissa.

Sua gênese coincide com o movimento de contracultura dos EUA nos anos 1960 e 70. Trata-se de um movimento abrangente, que questionou uma série de paradigmas do sistema capitalista vigente. No caso da arte, essa crítica à sociedade pode ser reconhecida na intenção de comunicar suas concepções, críticas e ideais frente à realidade. A intenção na época, e que parece ecoar até hoje no campo da dança de Contato Improvisação (CI), seria tentar garantir o caráter libertário, mas não restringir a discussão ao campo da arte, e sim abri-la em diálogo com a vida, a sociedade. Isso ocorreu porque se reconhecia que o tipo de energia e os modos das danças vinham de um campo social mais amplo do que o domínio da dança. A dança, ao ser questionada, questionava a própria vida em termos de sociedade (GIL, 2005).

Enfim, sem generalizar corpo, movimento e dança, buscaram-se caminhos para a dança inspirados na não-subjetivação ligada a instituições, saberes e poderes. Pode-se dizer que o Contato Improvisação resultou desse contexto, e a opção por trabalhar com princípios de movimento, em vez de modelos de movimento, comunitariamente, cooperativamente, e menos centralizadamente, competitivamente, pode ser tomada como exemplo dessa orientação.

Encontros de professores de Contato Improvisação são frequentes em festivais, *jams* e retiros. Nesses encontros, há troca de experiências, questionamentos e conhecimentos sobre o ensino do Contato Improvisação, em que cada professor fala de sua experiência e ouve a dos colegas, levantam-se questões sobre metodologias de ensino, preparação, treinamento, conduta e competência dos professores, currículo ou algo parecido. Podem-se chamar esses encontros de “conferências pedagógicas” de Contato Improvisação, de que participam tanto professores iniciantes e experientes quanto os que não lecionam ou nunca lecionarão. Essas conferências são o que os praticantes têm de mais parecido com uma autoridade central, porém, possuem postura de antiautoridade. São um espaço aberto e seguro para se admitir que não

se conhecem todas as respostas, mas as que cada um encontra são compartilhadas. Assim, não se pretende designar um “modo certo” para ensinar Contato Improvisação. Neles, procura-se saber de outras experiências, opiniões, conceitos, e focaliza-se nas preocupações e nos interesses comuns. Professores de Contato Improvisação não têm certificado, faixa preta, licença ou diploma. A disseminação do Contato Improvisação foi e ainda é realizada sem a autorização ou certificação de uma escola formal de treinamento para professores, tutoria ou programa de certificação.

Desde o surgimento dessa dança, os princípios que nortearam o Contato Improvisação são compartilhados com todos aqueles que querem dançar. O ensino acontece cada vez que uma pessoa compartilha com outras o que ela sabe sobre essa forma de movimento. O conhecimento transmitido informalmente é suficiente para que novos praticantes surjam. Por isso, quase todos que dançam Contato Improvisação são também, em certa medida, professores. Há, no entanto, professores reconhecidos por sua competência e trajetória, reconhecimento este que vem da própria comunidade que dá autoridade e notoriedade aos profissionais.

A comunicação estabelecida mediante o diálogo é a essência dessa dança, tanto na prática em si, com o diálogo corporal, quanto no desenvolvimento de métodos de ensino e no desenvolvimento técnico, com o diálogo verbal. O diálogo acontece em vários níveis e sentidos: no indivíduo, com seu próprio corpo; no corpo do indivíduo, com o ambiente; no corpo de um com outro, ao se relacionarem no jogo do Contato Improvisação; no diálogo verbal entre praticantes sobre seus métodos de ensino, relatos de experiências, questionamentos; no diálogo entre o Contato Improvisação e outras técnicas de educação somática, bem como de outras expressões do movimento humano – como teatro, danças sociais, dança moderna, artes marciais, dentre outras (LEITE, 2005). Tudo isso parece facilitar a organização e o convívio de uma “comunidade” em torno da dança e, conseqüentemente, da sobrevivência da dança como cultura e de seus sujeitos.

A ideologia do Contato Improvisação parece definir o dançarino menos por aparência e mais em termos de ação e sensação do corpo. Os professores são mais pesquisadores do que centralizadores do conhecimento. As *performances*, em geral, são mais demonstrações em que, não raro, qualquer pessoa pode entrar, ou seja, há acessibilidade física entre público e dançarinos.

Parece ser um processo bastante democrático, mas é um processo seguro? O conhecimento que circula facilita um processo formativo fiel

a essa dança/prática e a seus sujeitos? Se a educação, quando se fala do panorama social, é a permanente recriação da própria cultura que se baseia no saber da comunidade e incentiva o diálogo, então, ela é diferente da educação tradicional porque não é uma educação imposta. Afinal, implicitamente, no diálogo, os sujeitos conquistam o mundo, e não há a conquista de um sujeito sobre o outro. Conhece-se e conquista-se o mundo, para a libertação dos homens entre si (FREIRE, 1997).

A educação almejada hoje é uma educação que conhece, em sua fragilidade, em sua vocação para ser efêmera, mutável, transformável, sua própria energia criadora. Objetiva-se um trabalho pedagógico não apenas dirigido a uma comunidade aprendente preestabelecida canônica e estruturalmente, mas a uma comunidade que, ao envolver-se com sua educação – com a criação cotidiana e infinita de seu próprio saber solidário – se recria, a cada momento.

O saber no Contato Improvisação é um saber transformável, aperfeiçoável sempre. De modo geral, ele não é propriedade de alguma pessoa que o tem, que o possui por conta própria. Ele também não é dado a alguém que o recebe de uma fonte superior em termos hierárquicos ou burocráticos. O único lugar onde ele pode ser buscado e encontrado é no trabalho coletivo da vivência solidária do diálogo.

Afinal, o que significa hoje em dia essa noção de cooperação e solidariedade? Como o Contato Improvisação permite o exercício de tais aspectos e quais fundamentos éticos podem facilitar um exercício não baseado em modismos relativos a estes termos: cooperação e solidariedade?

O conceito de “dança sem julgamentos” e sua não-separação por níveis de habilidades e experiências, ao menos em termos explícitos, intensificou a atmosfera das situações de muitas danças sociais e se contrapôs virtualmente a todos os ensinamentos de dança moderna e de balé clássico. A minimização de avaliações padronizadas ou acadêmicas no Contato Improvisação também contribuiu para uma grande variação de “corpos aceitáveis” e hábeis para essa forma de dança. Com isso, na aprendizagem do Contato Improvisação, uma pessoa adquire a prática mais em um jeito de se mover do que em executar um grupo particular de movimentos. Embora haja diferenças entre os professores, todos eles instruem seus alunos a focalizar na sensação interna do toque, do contato e da pressão do peso dos corpos. Dessa maneira, no processo de aprendizagem, o sentido do toque, a propriocepção e as ações de reflexo físico e escolhas conscientes de ações assumem grande importância para o dançarino, e são enriquecidos pelos outros sentidos e pela cultura e história corporais de cada dançarino e dança.

Quando se faz Contato Improvisação, o estudante, além de se sensibilizar ao peso e toque, deve aceitar a desorientação e aprender a lidar com situações, como a de ser virado de cabeça para baixo. Praticam-se quedas, rolamentos, inversões, e sustenta-se o peso com diferentes partes do corpo. Pode-se praticar sozinho ou em dupla, utilizar diferentes materiais, como bolas, móveis, e atuar em locais como espaços públicos urbanos, árvores etc. O professor raramente demonstra um movimento para ser copiado precisamente.

A base, que é em princípios de movimento, em vez de em modelos predefinidos, assim como na sensação e no diálogo de corpos, faz com que o Contato Improvisação possa ser ensinado, pelo menos no início, rapidamente, em contraste com o longo tempo necessário para ensinar os princípios das outras danças em geral. No entanto, entende-se que aprender uma prática de dança, com base na democracia e na improvisação, implica constante aprendizado e desafio, tendo em vista não serem termos consensuais e que são, muitas vezes, percebidos de forma controversa entre os praticantes. Além disso, são termos postos em movimento e em construção, cujos sentidos só podem se realizar no diálogo, mas, ao mesmo tempo, para permitir o diálogo, devem estar presentes.

A educação não é criada e consagrada para ser, depois, reproduzida, reiterada sem perguntas ou canonicamente repetida, como uma forma de saber verdadeiro, definitivo, necessário e apenas lentamente renovado. Ao contrário, o que a caracteriza mais do que tudo é a possibilidade e a necessidade de sua contínua renovação, da transformação ininterrupta de seus processos, de seus conteúdos, de seus sentidos e significados. Em Contato Improvisação, ao não se definir esta ou aquela maneira de executar movimentos de modo exemplar, as possibilidades de sua prática abrigam diversos modos pessoais ou estilos, mas determinam que esse modo ou estilo se inclua num campo de diálogo regido pela improvisação.

Diante disso, elemento fundamental é a questão da identidade e do pertencimento, e este se vincula ao conceito de capital social,³ que seriam os recursos que permitem estabelecer relações formais e informais de pertencimento a um grupo. O capital social não tem somente consequências sociais, também afeta as esferas econômicas e políticas. A associatividade (DI PIERO, 2005) é uma base da noção de capital social, lembrando que a geração do capital social não é elemento neutro nem vinculado exclusivamente ao desenvolvimento, mas suas

³ Mais sobre capital social pode ser visto em Bourdieu (1980).

possibilidades de orientação são múltiplas. Por isso, faz-se necessário compreender os interesses que governam as associações e se eles estão numa relação que permite a expressão do outro ou em relações que manipulam o outro.

A construção da identidade dos indivíduos e a construção que eles fazem do mundo se dá numa relação variada entre aspectos subjetivos e objetivos, já que se considera que o ser humano é fruto de interações e múltiplas determinações. A construção da identidade a partir da diferença adquire alto valor e, ao mesmo tempo, deve se sustentar necessariamente numa relação aberta com as identidades, para formar uma comunidade. Uma comunidade forma-se pelo sentido de pertencer, pela identificação com os propósitos coletivos e pela necessidade de criar laços de solidariedade (DI PIERO, 2005).

Como um projeto comum, a prática da dança e seu desenvolvimento de forma imbricada ao desenvolvimento da comunidade em torno dela se inspiraria numa política dentro da dança e fora dela. Tal prática deveria ser democrática o suficiente para considerar a dança como processo coletivo de criação, tendo o outro como legítimo na relação, e não como objeto de controle.

No Contato Improvisação, parece interessante perceber quando há diálogo e tentativa de coerência entre os processos e seus sujeitos, como partes de uma totalidade, observando-se suas experiências voltadas para o fazer cooperativo e numa flexibilidade maior de hierarquias, seja nas relações professor-aluno, seja nas estratégias de difusão e circulação dos trabalhos e saberes, dentre outras.

É provável que, numa comunidade tão ampla geográfica e culturalmente, haja todo o tipo de relação mais ou menos crítica frente a esse tema da solidariedade e da cooperatividade. Ao longo da história do Contato Improvisação, nota-se interesse nesse assunto, dentro de um processo dinâmico, dialético e complexo, ainda inacabado.

Nos anos 70, houve tentativas de formalização e centralização para o controle da qualidade do repasse do conhecimento e de sua qualidade, contudo, nunca foram postas em prática. O que se fez foi, indiretamente e informalmente, manejar a necessidade de controle e de vigilância sobre o ensino, utilizando-se boletins de publicação periódica sobre o assunto, os quais, em 1976, deram origem à revista *Contact quarterly*.

A revista teve impacto transformador no Contato Improvisação e único entre as danças ocidentais, uma vez que, enquanto as outras técnicas têm as identidades consolidadas por companhias lideradas por coreógrafos (como, por exemplo, Merce Cunningham, Martha Graham),

o Contato Improvisação consolidou-se pela prática em grupos e pelo que se escreveu sobre isso.⁴

Na década de 1980, o Contato Improvisação era a base para muitas *performances*, ajudando a moldar e transformar o estilo de movimento da dança, do teatro e formando a base para organizações de dança de natureza social, como as *jams* e encontros regulares de dança “livre”. Dos anos 90 em diante, nota-se o desenvolvimento do conhecimento do Contato Improvisação com uma variedade de abordagens, por meio do aprofundamento de certos artistas dedicados à prática. Ao mesmo tempo, proliferaram-se festivais e atividades de difusão e aprimoramento do Contato Improvisação.

O desenvolvimento dessa dança deu-se com as organizações informais, com a revista *Contact quarterly*, as viagens para circulação do conhecimento, a comunicação informal e, também, com os frequentes cursos intensivos e retiros. As escolhas pedagógicas são analisadas tanto pelos próprios alunos, ao final de uma aula, quanto pelos outros professores, na exposição dos métodos de cada um. A direção e o futuro do Contato Improvisação são traçados a partir das experiências individuais e, com frequência, decididos coletivamente.

Frente a tudo isso, percebe-se que há necessidade de elaborações que acompanhem as transformações de nosso tempo, numa abertura que não corresponda a uma mistura de teorias desconexas, mas à ampliação e ao aprofundamento de conhecimentos que sustentem a própria prática.

1.2.2 Experimentos em Construção

Algumas de experiências da pesquisadora com Contato Improvisação serão aqui apresentadas, de modo a trazer elementos concretos do vivido para o diálogo. Com a ajuda de autores como Merleau-Ponty (1974, 1984 e 1994), Carmo (2002) e Levinas (2004), adentram-se os mecanismos que permitem a presença do outro na prática social e criativa.

Entrando em contato é um projeto de difusão, intercâmbio e formação em Contato Improvisação. O projeto acontece desde maio de 2009 e, até dezembro de 2011, realizou 21 oficinas breves gratuitas, trazendo a Florianópolis professores com larga experiência, do Brasil e de outros países. Além dos cursos, promoveu atividades como: debates,

⁴ Ainda que hoje em dia não seja uma característica comum em outras danças, devemos lembrar que o Contato Improvisação acontece na geração seguinte à das companhias acima citadas, podendo significar uma evolução.

aulões, vídeos, apresentações, trilhas de dança e seções de *jams*, de forma a dar visibilidade a essa dança e tornar democrático o acesso a ela, para a comunidade em geral. Esse projeto, em 2010, integrou o projeto Poéticas do Corpo da UFSC e o Festival Múltipla Dança,⁵ promoveu um grupo de estudos do Contato Improvisação, de onde se formou o PlanoB, coletivo de experimentações em movimento, um grupo de proposições abertas à comunidade, como: *jam* em diversos locais da cidade, *jam* na rua e laboratório de Contato Improvisação, que acontece na Udesc desde 2011. Tal diversidade de ações tem intenção de promover o Contato Improvisação em um movimento com amplo debate e articulação entre os sujeitos envolvidos, de forma a sustentar e contemplar a compreensão do Contato Improvisação em suas práticas sociais, educativas e artísticas.

Figura 2: Plano B,⁶ coletivo de experimentações em movimento.



Arte: Núcleo de Comunicações do Ceart/Udesc. Mercado Público, Florianópolis, 2011.

PlanoB é um coletivo de artistas, terapeutas, professores de dança e artes do corpo, que se interessa pela dança pessoal e pela improvisação em dança, tendo como eixo o Contato Improvisação. De Florianópolis,

⁵ O Múltipla Dança é um Festival de Dança Contemporânea realizado anualmente em Florianópolis, Santa Catarina, entre 2006 e 2010, sob direção geral de Marta Cesar, coordenação de Jussara Xavier e Marta Cesar. Mais em: <<http://multipladanca.webnobe.com/about-us/>>.

⁶ Disponível em: <<http://www.facebook.com/media/set/?set=a.182498361813538.47400.182492005147507&type=1>>.

Santa Catarina, o grupo tem se dedicado a organizar coletivamente suas ações, de forma a garantir que cada participante tenha a experiência do fazer artístico, ao passo em que elabora e organiza, baseando-se em relações horizontais e cooperativas. Volta-se à pesquisa da rua e do cotidiano, na elaboração da improvisação. Recriar o cotidiano, percorrer paisagens e construir paisagens, compor sentidos e significações no corpo, na rua, na vida nas relações sociais e na dança são questões que movem esse coletivo.

Em geral, suas experimentações são proposições abertas a quem se interesse, por isso, há um processo de recriação da experiência para os integrantes e de criação de possibilidades culturais na cidade. O coletivo participou de diversos eventos de formação e intercâmbio dentro e fora do país, como festivais e encontros em São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Buenos Aires, Montevideu e Paris. Seus integrantes são: Ana Alonso, Fernanda Nicolazzi, Silmar Pereira, Cristina Blauth e Jardel Sander da Silva.

Figura 3: Retiro de Contato Improvisação promovido pelo PlanoB.



Foto: Herique Schucman, Gamboa, SC, 2011.

Transformando pela prática é um festival de Contato Improvisação dirigido por Hary Salgado (Venezuela), Iris Fioreli (São Paulo, Brasil) e Ana Alonso (Florianópolis, Brasil), desde 2009. É bienal e tem duas características principais: acontece na natureza e é autogestado. Propõe-se a experimentar: criação coletiva da dança e da vida, alimentação e manutenção do espaço são responsabilidade de todos; produção com transparência no orçamento; avaliação coletiva; e programação formulada por um coletivo de artistas e professores convidados, que são diversos a cada ano. Dentro da programação, há espaços a ser gestados pelos participantes.

Esses três projetos têm em comum o interesse na relação com o outro. Na construção dos processos, há desejo de experimentar maior fluxo entre as lideranças, sem fomentar uma centralização e fixação dos papéis.

Percebe-se, nessas práticas sociais, a carência de nossa sociedade, no que diz respeito a processos dessa natureza. Há, em geral, centralidade clara ou, então, caos aparente. No entanto, essa polaridade não dá conta de mostrar as diversas nuances das relações de poder que acompanham esses processos. Possivelmente, tem-se a ambiguidade desses aspectos, e não sua polaridade (MERLEAU-PONTY, 1994). Além disso, outras relações humanas que se constroem sem a presença do poder podem ser experimentadas (LEVINAS, 2004).

Em níveis diferentes para cada um desses projetos, as perguntas são: Como criar ambientes e relações em que as expressões sejam valorizadas e, de certa forma, aprendidas, somadas? Como garantir processos mais igualitários no fazer artístico e observar qualidade estética artística nesses processos? Há curiosidade de ver onde podemos chegar de forma menos controladora e mais permeável à colaboração, tanto no contexto de um grupo de pesquisa como no contexto de um festival de dança. Quanto de organização e limite é preciso, ou melhor, quais organização e limites são precisos?

Nos eventos, que são pontuais e de grande intensidade, nota-se mudança constante, não há um modelo fixo, mas sim um quadro que envolve, em que cada edição e coletivo produzem diferentes realidades. Esse quadro pode ser mais ou menos detalhado, mas estamos sempre procurando os limites dentro de o que seja mais simples, como estrutura inicial em direção à complexidade, como estrutura construída no processo. Isso se dá porque, se queremos facilitar que as presenças ecoem no “quadro”, é preciso espaço, é preciso abertura da simplicidade. Ao mesmo tempo, um quadro dá certos parâmetros, em que podemos voltar, avaliar, questionar, nos unir, nos diferenciar, enfim,

um espaço de expressões. Espaço e silêncio são dimensões que interessam para facilitar a comunicação. A percepção do outro pressupõe essa abertura (MERLEAU-PONTY, 1974), certo silêncio de regras e normas, silêncio como suspensão e dúvida pelo estranhamento do outro e da abertura à ordem. Tal ordem, assim como no exercício da dança,⁷ é regida por sensibilidade para ver o que se apresenta, ao contrário de predeterminismos.

Figura 4: Silêncio e contato.



Foto e arte: Hasya Olya. Transformando pela Prática, 2012.

⁷ Íris Fiorelli é dançarina, palhaça e *performer*, formada em Hatha Yoga em Barcelona, 2002, e em Dança Inclusiva para Crianças, Buenos Aires, 2009. Coorganiza o Festival de Contato Improvisação Transformando pela Prática em Florianópolis. Participou e performou em Festivais no Brasil, Argentina e Europa. Ensinou em festivais internacionais em São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires. Foi premiada pela Funarte, Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe e Petrobrás. Disponível em: <www.irisfiorelli.blogspot.com>.

Nesse sentido, a tentativa é de não entrar no campo dos idealismos, numa abstração impalpável, tampouco estamos defendendo empirismo puro. Visamos a:

[...] a busca do equilíbrio que está aquém, ou seja, entre o horizonte interior e o horizonte exterior, a fenomenologia chega à noção de existência, que jamais delimita aquilo que corresponde à iniciativa do sujeito e aquilo que corresponde à solicitação do mundo (CARMO, 2002, p.44).

O desafio do conhecimento do mundo, sob a perspectiva da filosofia da existência, está na manutenção do par coisa-consciência, objeto-sujeito. É necessário retomar a unidade, ou melhor, a ambiguidade desses termos, no movimento da realidade (MERLEAU-PONTY, 1994). Para isso, parece importante não se fechar em estruturas tais que desencorajem a noção de sujeitos no mundo concreto, em relações que tornam o sujeito mero objeto e noções puramente abstratas.

No processo desses eventos é como se o ambiente e a prática ensinassem mais do que palavras. Chegamos a situações delicadas de estranhamento e contraste, mas, depois do embate natural frente às diferenças e “certezas” de cada um, passado o momento de entendimento de que ninguém será excluído nem colocado numa situação à margem, então, outro movimento de negociação se fez necessário. Não há ilusão quanto às dificuldades, mas atentamos para o fato de o foco não estar no que cada um é ou faz, mas no que juntos somos capazes de fazer.

Nancy S. Smith (Apêndice B.1.1) sugere que, ao improvisar, estamos construindo uma casa juntos, estamos juntos pela casa e ela é fruto de nossa relação. Mas eu não sou a casa, nem ele, e, se a casa deixa de ser feita, pode ser que não tenhamos muito a dizer um ao outro. Ao atuar juntos no mundo, somos mais do que cada um é, mais do que imaginaríamos ser.

No coletivo PlanoB, é mais permanente esse processo, porém, menos intenso. Trabalhamos com frequência semanal, por isso, reafirmar nossa liberdade e valorizar nossas contribuições é algo que precisa constantemente ser renovado, como renovar votos de um casamento, lembrar que o protagonismo deve circular e que esse coletivo é espaço de realização e pesquisa, onde todos podem se engajar.

Não raro, há confusão e, com isso, inércia, como se esperássemos alguma realização que não se fez, ou argumentamos alguma dificuldade

do coletivo de forma abstrata, como se não fosse responsabilidade de todos e cada um sua realização. Apesar disso, logo esclarecemos tudo entre nós e fica visível que a dificuldade está também no fato de ser uma iniciativa independente e, por sermos trabalhadores, acaba acontecendo da sobrevivência financeira, por vezes, sufocar o envolvimento de cada um. É consenso, no entanto, que nossas aventuras em dança envolvem esse coletivo e que ele proporciona estarmos resistindo e criando condições para manter a dança em nossas vidas.

Em todos os projetos, a questão é como valorizar cada presença e fazê-la se perceber construindo o processo, compartilhando essa construção e fazendo dança, enfim, como seguir com e na dança, de modo que se possa humanizar e sensibilizar para mudanças no fazer cotidiano e artístico. Há interesse genuíno por experimentar formas de estender as relações de cooperação presentes e fundamentais no Contato Improvisação para outras relações humanas que estruturam as condições da existência da dança, como o coletivo PlanoB e os eventos, por exemplo.

Figura 5: *Jam* na rua com PlanoB.



Fotos: Silmar Pereira. Praça XV, Florianópolis, 2011.

Pode-se supor que há importantes e necessários aprendizados nessa transposição e que, tanto é possível como também, em certa medida, impossível, já que toda a intencionalidade produz sua expressão no mundo, mas se traduz numa relação entre liberdade e história (MERLEAU-PONTY, 1984). Desse modo, não há como fechar em modelos as relações de cooperação.

Tirar a arte do pedestal como se fosse diferente da vida usual é uma das estratégias para tal. Concordando com Merleau-Ponty (1984), a arte não está nos museus, mas no dia a dia do artista, no cotidiano. O artista não é um ser extraordinário, é alguém dedicado a fazer arte diariamente, fazer dela um hábito e sua vida. Ao mesmo tempo em que sua obra não é sua vida, é possível traçar relações intrínsecas, e interessante não é o fato de arte e vida serem conectadas, mas o quê o artista traz da vida para sua obra, essa liberdade, criação. Isso não quer dizer que arte e vida sejam equivalentes, idênticas, ao contrário, a arte realiza uma expressão do homem concreto, para além do que a vida propõe, por isso, a arte pode trazer elementos fundamentais para entendermos a vida. São elementos que não se encontram em outro espectro do conhecimento, como a ciência, por exemplo. (CARMO, 2002).

Figura 6: Noite de *performances* no Transformando pela Prática 2012.



Foto: Olya Hasya.

Da mesma forma que não queremos separar sujeito e objeto, vida e arte não se separam, são produções humanas que coexistem. Fica então a questão de quanto e como somos capazes de inspirar outros fazeres humanos, com as noções do Contato Improvisação. A cada exercício (sejam *performances*, festivais, *jams*, grupos), novas respostas e exemplos são dados a essa questão, e novas questões aparecem.

Não há dúvidas da necessidade do fazer, e não é questão de reprodução ou transposição mecânica do fazer cooperativo do Contato Improvisação para as outras relações. Trata-se de tornar essa intenção uma prática e deixar que essa prática fale conosco. Merleau-Ponty (1994), ao refletir sobre linguagem, assinala duas diferenças: a linguagem usual como aquilo que é dito e repetido por todos, e pode se tornar tagarelice, e a linguagem falante, “aquela na qual a intenção significativa encontra-se em estado nascente” (p.229). Há nela uma autenticidade que pode surpreender ou chocar, causar estranhamento. Ela traz consigo o poder de significar de forma mais eficaz e específica ao contexto que a clama. Seu sentido acontece à medida que o diálogo segue, não é dado antes, mas também não “caiu do céu”. Uma relação

entre passado e futuro se materializa no presente: o presente dado pelo rumor da prática no mundo e do mundo em prática.

Para ajudar nessa direção, remete-se à experiência da pesquisadora no Encontro Internacional de Professores de Contato Improvisação na América Latina (EIMCILA), no qual, em certos momentos, discutimos a questão da organização entre todos, atrasos, combinações claras etc. Houve também a percepção de que estávamos cumprindo as consignas, mas o tempo estava mais alargado – reconhecemos que precisamos de mais tempo para cada momento.

Figura 7: Oficina no Transformando pela Prática 2012.



Foto: Maxim. Gamboa, SC, 2012

Pergunta-se se este não seria o espaço ideal para sair das convenções e entrar na leitura do que acontece, e não ficar fixos em ler o que não acontece – o que seria uma atitude pautada num modelo. Acreditar na intuição e perceber a sincronicidade. É difícil perceber o que acontece de forma generosa, se estivermos focando apenas um

aspecto da manifestação. Um dos professores, Camillo Vacalebre,⁸ fala que a abertura a tudo é o modelo, ou seja, não há modelo, mas o espaço está totalmente aberto para uma experiência totalmente horizontal. É preciso trabalhar sobre a metodologia para que cada um se sinta convocado e interessado em se expressar, e para que, ao mesmo tempo, as diferenças possam aparecer num campo da tolerância, “pensando em algo maior que eu mesmo, que nós...” (EIMCILA, Apêndice B.2.1).

⁸ Camillo Vacalebre (1965, Nápoles, Itália) transita profissionalmente Brasil, Argentina e Europa. É professor da Técnica Alexander e Contato Improvisação, coreógrafo e dançarino diplomado pelo CNDO/EDDC, Centro Europeu pelo Desenvolvimento da Dança (1990-1994), departamento de dança do Instituto Superior das Artes em Arnhem (Holanda). Idealizador do EIMCILA, coordenou o encontro até 2012.

2 COMPONDO A PRESENÇA: CONTATO IMPROVISAÇÃO EM CONTEXTO

Figura 8: Oficina no Transformando pela Prática 2012.



Foto: Maxim. Gamboa, SC, 2012.

Talvez⁹

(Pablo Neruda)

Talvez não ser,
 é ser sem que tu sejas,
 sem que vás cortando
 o meio dia com uma
 flor azul,
 sem essa luz que levas na mão
 que, talvez, outros não verão dourada,
 que talvez ninguém
 soube que crescia
 E desde então, sou porque tu és
 E desde então és
 sou e somos...
 E por amor
 Serei... Serás...Seremos...

⁹ Trechos do poema.

Toda a história é uma história de presença e ausência. Aquilo que se revela, sempre está em contexto e se sustenta do não revelado (MERLEAU-PONTY, 1984). Toda a construção dá-se por um conjunto de relações intrínsecas e extrínsecas, das quais não é possível se exilar sem, com isso, retirar seu sentido. A história delimita e também pode fornecer todo o material para o impulso criador, não é algo fechado e finalizado (MERLEAU-PONTY, 1980).

Buscar a história do Contato Improvisação pode ser visto como invocar sua presença e compreender seu impulso, sua construção, suas transformações e contradições ao longo do tempo. Cabe lembrar que estamos valorizando o fato de que o Contato Improvisação é o que cada praticante trouxe e traz para essa cultura. Seu fundamento, seu “corpo”, não pode negar as presenças (e ausências) que o constituem, cada “rosto” (LEVINAS, 2004) que o invoca e lhe dá vida cria o próprio Contato Improvisação, ou seja, Contato Improvisação não é uma entidade, nem instituição, é uma prática.

Além da pesquisa de campo, que é contínua fonte nesta investigação, referências ligadas à história e a conceitos de dança se constituem de diversas fontes, como Nunes (1994), Muniz (2004), Marques (1999), Gil (2005), Garaudy (1987), Brito (2002), Bourcier (1987), Novack (1987,1990, 1998), Banes (1994), Turdo (1997), Smith (2006) e Paxton (1986, 2006, 2009 e 2010).

Ao discutir aspectos referentes ao fazer comunitário e ao fazer artístico em nossa sociedade, recebemos apoio de Saviani (1983 e 1989), De Piero (2005), Huizinga (1996), Lepkoff (2008, 2012), Paxton, Novack e Smith (já citados), bem como de diversos autores, que publicaram na *Contact quarterly* e serão citados a seu tempo.

Além disso, no processo de contextualização do Contato Improvisação, a improvisação aparece como elemento de definição, portanto, fundamental. Nesse sentido, parece importante compreender sua presença na prática da dança e aprofundar o conhecimento relativo a ela, de modo a aprofundar o conhecimento do Contato Improvisação, mas também da dança em geral.

Buscando pistas sobre a improvisação na arte do movimento, encontramos em Martins (1999), Tufnel (2006), Albright (2003), Muniz (2004) diferentes abordagens, tecendo uma compreensão diversificada e atual. Além disso, dados de pesquisas anteriores (KRISCHKE, 2004)¹⁰

¹⁰ Dados das entrevistas realizadas com professoras de dança de Florianópolis, Santa Catarina, que aliam improvisação à dança em suas criações e suas aulas.

serão retomados aqui, visto que oferecem elementos de descrição da improvisação no contexto da dança na atualidade.

2.1 HISTÓRIAS, CONSTRUÇÕES E QUESTIONAMENTOS

Condições e a cultura normalmente não mudam tão rápido. Mas todos nós podemos tentar fazer o máximo que pudermos para manter condições de mudar muito radicalmente. Na verdade a via micro mostra que muda o tempo todo, e, além disso, tudo está; tudo de uma vez, mudando. Então eu gostaria de ter isso da mudança como a realidade com a qual eu trabalho (PAXTON, 2009, p.23).

Diversas vozes de dançarinos, pesquisadores e historiadores comporão esta versão da história. Considerando-se que, ao mesmo tempo em que é mais uma história entre as muitas histórias de um mesmo momento, também é nossa versão da história do Contato Improvisação, com limites e aproximações, fez-se um recorte, a partir da dança moderna americana em diante, buscando nos aproximar da atualidade e do Brasil, passando por experiências em Florianópolis, Santa Catarina. O esforço é no sentido de considerar que se pode estar unido, compartilhando noções, orientações e projetos no mundo, independentemente das diferenças espaço-temporais, mas reconhecendo que essas diferenças podem enriquecer e diversificar determinada abordagem, com isso, abrindo-se inovações.

A partir da modernidade,¹¹ encontram-se novas mudanças fundamentais nas relações com a dança, apresentando um caminho que se propôs a romper os elos da arte com a hierarquia social, mesmo porque a própria hierarquia social – com a subida da burguesia ao poder – estava modificada. Foi preciso que um conjunto de mudanças, explicações, sustentasse esse novo sistema de produção, que já não era mais feudal nem fundamentado essencialmente na igreja. Deus foi destronado, melhor dizendo, um novo tratado se estabeleceu com “Ele” (e com a igreja), e com isso emergiram o homem concreto, o peso e a materialidade, assim como os temas mais relacionados ao próprio ser

¹¹ O termo “moderno” pode ter diversas conotações. Por exemplo, designa um período histórico de mudança de relações sociais e produção industrial a partir do século XIX. No contexto artístico, situa-se no século XIX e XX, e a dança, dentre as linguagens artísticas, foi a mais tardia.

humano mundano. Essa ruptura representou a possibilidade de diversificar os temas da dança e ampliou as possibilidades de interpretação e investigação da realidade. Por isso, a negação do balé e o retorno às origens da cultura humana (grega e oriental), incluindo-se a cultura popular, anteriormente negada, foram os fundamentos que impulsionaram a dança daquele tempo. A improvisação também foi instrumento fundamental na investigação das concepções da dança emergente.

Como protagonistas dessa transformação,¹² podemos citar Rudolf Laban (1879-1958), Émile Jacques Dalcroze (1865-1950), Kurt Joos (1901-1979) e Mary Wigman (1886-1973), na Europa. Na América, sobretudo, iniciada no fim do século XIX, citam-se Delsarte¹³ (1811-1871), Lōie Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan (1878-1927); assim como Ruth Saint Dennis (1878-1968) e Ted Sawn (1891-1972), que criaram a Dennishawnschool. Já na maturação da dança moderna americana, nos anos 40, Doris Huphrey (1895-1958) e Martha Graham (1894-1992) são emblemáticas.

O movimento da dança moderna, além de nomear novos tópicos e achar novas dinâmicas que se adequavam a seu ambiente – o que foi feito também no balé clássico –, introduziu novos estilos visuais em figurinos e cenários, liderança compartilhada com o balé. A dança moderna abordou o corpo e suas possibilidades de ações de forma diferente, e “sugeriu que diferenças, no plural, são de valor extraordinário” (FORTIN, 1996).

Ela apostou em investigação sobre as fontes do movimento e na criação de técnica distinta da clássica, em grande medida, voltada a encontrar uma movimentação que integrasse todo o corpo, num projeto de dança que abarcaria grandes questões do destino humano (PEÑUELA, 2012).

As novas gerações de dançarinos foram transformando as propostas mais enraizadas, porém, o projeto modernista, para ser desenvolvido e resolvido, e por estar pautado no indivíduo e na vida sociocultural de sua época, precisaria seguir mudando. É que a II Guerra

¹² Há um grande apanhado de artistas e colaboradores desse movimento, e mais informação sobre eles pode ser encontrada em Banes (1994), Bourcier (1987), Novack (1990), Brito (2002), Coelho (1995), Garaudy (1997), Gil (2005) e Rainer (1974), dentre outros.

¹³ Apesar de Delsarte não ter pensado a dança especificamente, suas proposições inspiraram registros e contribuições importantes ao estudo do movimento de forma mais integrada (BOURCIER, 1987).

Mundial e o conservadorismo da Guerra Fria pareciam encobrir o espírito revolucionário dessa geração, em ambos os sentidos, político e artístico (BANES, 1994).

Esse novo movimento dentro da dança moderna veio a ser vislumbrado nos anos 1950, com Merce Cunningham (1919-2009), aluno e solista da companhia de Graham. Na realidade, a partir de 1944, ele apresenta, em seus próprios trabalhos, inovações para a dança, que acompanhavam as pesquisas de seu colega e músico John Cage. Cunningham baseou sua dança num vocabulário que combinava o porte elegante e o trabalho dos pés do balé clássico, com a flexibilidade da coluna e dos braços da dança moderna. Ele juntou a essa síntese qualidades, tempo e fragmentações, que geraram um idioma inovador, que não se preocupou, como antes na dança moderna, com buscar expressões formais para as emoções ou questões subjetivas do ser humano, uma vez em que entendia não ser necessário criar significado para o movimento, porque este já é intrinsecamente significativo “nos próprios ossos” (BANES, 1994). Usando métodos do acaso, ele tornou a dança flexível no uso de combinações diversas do espaço e do tempo, de partes distintas do corpo, da forma e da ordem das frases. A relação com o público e a obra era mais dilatada do que na dança moderna e no balé clássico, já que a obra era mais abstrata, menos linear e podia ser interpretada de diversas formas, dependendo do público e do sorteio da ordem dos movimentos e segmentos coreográficos.

Algumas afirmações de Cunningham, revolucionárias para a época, inspiraram o movimento pós-moderno, e, até hoje em dia, são referências para a dança: qualquer movimento pode ser material para uma dança; qualquer procedimento pode ser um método válido de composição; qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeitas apenas a limitações naturais); música, figurino, cenário, iluminação e dança têm sua lógica e identidade, separadamente; qualquer dançarino da companhia pode ser solista; qualquer área do espaço cênico pode ser utilizada; a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas fundamentalmente e primeiramente, sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o andar (BANES, 1994).

Anna Halprin (1920) é outra figura emblemática nesse processo da dança no contexto americano. Tendo trabalhado até os anos 50 dentro das tradições da dança moderna, a partir de 55, na costa oeste americana, passou a se interessar profundamente pela improvisação, e fez dela uma nova forma de arte independente e distinta. Desenvolveu o processo de composição em grupo e individual e concebeu aberturas nas coreografias para a improvisação. Procurando entrelaçar as relações

entre a vida e a arte, reconheceu na obra a necessidade de “libertar a platéia do papel passivo de observador em uma participação ativa no evento” (BANES, 1994, p.179). Ela incorporou à dança informações da Gestalt-terapia, trabalho de alinhamento postural, estados alterados de consciência e do processo crítico, “afastando-se de artistas com treinamento formal para buscar artistas em pessoas comuns” (BANES, 1994, p.182). Mais recentemente, dirige oficinas comunitárias, a fim de criar uma linguagem comum que recicle valores para a vida.

Crises socioeconômicas nos EUA começaram a delinear um questionamento geral da sociedade sobre os modelos da América em “ascensão”. Tal questionamento vinha principalmente das minorias sociais: negros, homossexuais, mulheres e também os jovens e artistas. Daí vieram diversas manifestações a respeito dos conceitos de arte e de não-arte, obra de arte e produção artística e também dos problemas políticos da época. Enfim, a dança motivou-se nas reflexões a respeito das contradições presentes na sociedade. A crítica a esses valores capitalistas deu-se, de modo geral, por um sentido irônico dado na própria produção artística como mercadoria, na mercadoria como obra; na obra discutindo a fragmentação, fabricação em série, mas, ao mesmo tempo experimentou dançar se inspirando em filosofias e práticas orientais; e na ciência, principalmente na aplicação consciente da física e da matemática para o movimento. Simultaneamente, tal crítica questionou a sociedade, brincando com seus princípios e valores, e mostrou experiências para lidar com os desafios da modernidade (NOVACK, 1990).

A vida moderna requer que sigamos mais nosso próprio bom senso ao invés de seguir regras. As coisas raramente acontecem do modo como planejamos, e viver, num dado momento, significa mudar de planos no último minuto, ouvir uma coisa e ver outra, e tentar dar uma ordem pessoal a essa experiência de caos sensorio-mental (BANES, 1994).

Segundo Paxton (2006), seu sentimento era de que os seres humanos foram estranhamente superprotegidos, “uma cultura grande e gorda americana ficando cada vez mais macia” (p.43).¹⁴ Naqueles que viveram os anos 50, a invasão de uma atitude de satisfação e conforto ficou muito importante. Isso acontece depois das guerras... Depois de ter passado por essa situação, é natural que se queira esquecer, deixar tudo para trás, e o que foi colocado diante de dessa nova geração era o

¹⁴ Tradução livre: “My feeling was that human beings were strangely overprotected – a big fat American Culture getting more soft”.

conforto, a publicidade, carros, filmes e TV, que conseguiram parar o pensamento de uma nação em suas trilhas, tanto quanto Paxton pode notar.

Os valores originais da dança moderna foram reinstalados, ampliados em novas direções e, de modo geral, outros vocabulários de movimento foram experimentados para a dança. A improvisação foi de extrema importância. Em poucos momentos anteriores, ela teve tamanho destaque, multiplicando suas finalidades, sendo método de composição, técnica de dança, composição instantânea, até espetáculo (MUNIZ, 2004).

Artistas de diversas expressões (plásticas, música, dança, poesia e cinema) reuniram-se num curso para estudar composição no estúdio de dança de Merce Cunningham, com Robert Dunn, músico e colaborador de John Cage. Nesse curso, os métodos de composição para a música da época foram transferidos à dança, e conferiram novos elementos e possibilidades de jogos para a improvisação. Questões como: Que tipo de movimento pode ser dança? Onde é um lugar para performar? Onde o público assiste e a partir de quê? Que tipo de iluminação ou som está envolvido? Ele encorajou-os a tentar coisas novas. Como lição de casa, eles fizeram diversas peças (SMITH, 2006).

Trisha Brown fez uma dança que aconteceu simultaneamente em vários telhados, em Manhattan. Lucinda Childs fez uma peça em que o público, em um estúdio de *loft*, foi instruído por meio de fita cassete a exatamente o que olhar para baixo na rua, enquanto dançarinos, parados na calçada em meio aos pedestres, apontavam as coisas. Steve fez uma peça com um grande grupo de pessoas fazendo a “pequena dança”,¹⁵ – os pequenos movimentos reflexivos que acontecem enquanto se está parado –, a qual foi chamada: Estado.

Os dançarinos da aula de Bob Dunn trabalharam experiências interessantes e estavam muito animados com as proposições de cada um (SMITH, 2006). Eles queriam compartilhar seu trabalho com o público e o fizeram no Judson Memorial Church, em Nova Iorque. De 1962 a 1965, a Judson Dance Theater produziu muitas noites emocionantes de *performance*, das quais fizeram parte: Simone Forti, Yvonne Rainer,

¹⁵ A pequena dança é uma atividade básica de treinamento do CI. Consiste em ficar em pé e perceber as pequenas oscilações do corpo para manter-se ereto com o mínimo de controle e contração muscular possível. As forças da gravidade podem ser experimentadas com precisão, e contribuem no aprendizado da relação do corpo com as mesmas forças físicas, elemento essencial na prática do Contato Improvisação.

Steve Paxton, Judith Dunn, Ruth Emerson, Trisha Brown, David Gordon, Alex e Débora Hay, dentre outros. E a apresentação foi marcada por seu caráter experimentalista e de pesquisa, no qual teve lugar a improvisação em diversas oportunidades. Esse grupo é frequentemente ligado ao início da dança pós-moderna,¹⁶ e o legado mais importante deixado pelo Judson é o impulso para desnudar completamente tudo o que fosse estranho à natureza implícita da dança (BANES, 1994).

Yvonne Rainer, uma artista importante nessa revolução de dança, fez um projeto que evoluiu para o Grand Union grupo de dança-teatro-improvisação que incluía Steve Paxton, Gordon David, Trisha Brown, Barbara Dilley, Douglas Dunn, Nancy Green e outros. Eles pesquisavam *performance* espontânea¹⁷ (SMITH, 2006). Os membros eram bailarinos em várias companhias, mas, com o Grand Union, não tinham nenhum plano, nenhuma coreografia em conjunto. Eles usaram tudo e qualquer coisa à mão: adereços, iluminação, música, texto, figurino, o movimento... para construir seu teatro de dança improvisada (CONTACT QUARTERLY, 2004).

No verão de 1972, o Grand Union foi convidado a Oberlin College para uma residência. Cada membro da companhia ministrou aulas técnicas na parte da manhã e de *performance* no período da tarde. Nesse contexto, foi criada a peça que marca o início do Contato Improvisação: *Magnesium*.¹⁸

Essencialmente experimentalista, a dança pós-moderna americana acabou por se desenvolver a partir do aprofundamento de certas pesquisas escolhidas pelos construtores dela. Cada qual conduziu um caminho que se caracterizou pela conjugação de técnicas e/ou filosofia a ser investigadas em sua dança. Isso promoveu uma diversidade de propostas. Na realidade, a pós-modernidade da dança abrigou diversas tendências que trabalharam diferentemente com esse jogo da vida com a

¹⁶ Dança pós-moderna é um termo bastante geral que, na dança, designa uma evolução das rupturas originais com a dança acadêmica dos anos 1960. Os caminhos para a dança que esse movimento gerou são fontes que continuam inspirando a dança até hoje (FOSTER, 1986).

¹⁷ Refere-se à improvisação em cena como composição. Há muitas diferentes denominações para essa linha de evento, como: composição instantânea, composição em tempo real, dentre outras (ALBRIGHT, 2003).

¹⁸ *Magnesium* (Magnésio) é a obra que marca o início do Contato Improvisação. O vídeo dessa *performance* pode ser encontrado em: <www.contactquarterly.com>.

arte, mas se podem colocar certos parâmetros que os unem nessa corrente artística:

- a arte não precisa significar, mas sim “recuperar nossos sentidos” (SONTAG, 1965, citada por BANES, 1994, p. 7).

- a materialidade do corpo e do movimento têm sentidos próprios e múltiplos, já que o corpo em si tornou-se assunto da dança mais do que instrumento de metáforas expressivas e, com isso, veio o questionamento da necessidade de repertório de movimentos específicos que delimitassem o que é ou não dança (BRITTO, 2002). Ao mesmo tempo, há interesse pela estética da negação:

Não ao espetáculo, não à virtuosidade, não às transformações e à mágica e ao faz-de-conta, não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela, não ao heróico, não ao anti-heróico, não ao imaginário trash, não ao envolvimento do performer ou do espectador, ao estilo, não ao exagero, não à sedução do espectador aos desejos do ator, não à extravagância, não à emoção provocada ou sentida (RAINER, 1974, p.51).

Dessa forma, há esvaziamento total, e o corpo que dança a concepção idealizada e formatada é repensado. Muitos artistas querem uma dança como lugar menos hierárquico, lugar de igualdade entre homens e mulheres, não importando o biótipo, reafirmando um ideal igualitário e democrático. Há encontro com uma inteligência corporal, movimento funcional. Sentir o corpo, escutar o corpo do outro, cheirar, tocar, apagar as distâncias, pegar, empurrar, puxar, rolar, cair sobre o corpo do outro, contrabalancear os pesos, utilizar as forças do corpo para se levantar, se carregar, se sustentar. O corpo retoma sua espontaneidade sem representações aparentes. Os principais artistas dessa corrente são Steve Paxton e Trisha Brown (BRITTO, 2002).

Paralelamente, há formas de minimalismo na dança, em trabalhos de análise, decupagem e abstração do corpo do espaço e do tempo. O corpo é portador de uma fria indiferença matemática, que força e distancia qualquer intenção de fazer sentido. Um exemplo desse gênero está nos trabalhos de Lucinda Childs (idem, 2002). A corrente pós-moderna, mesmo em suas renúncias mais extremas, como a ausência de movimento aparente, provocou reviravolta na dança, ao valorizar o corpo multidirecional, ao desordenar as partes do corpo, ao legitimar os

corpos antes excluídos, ao recuperar toda forma de motricidade, cotidiana ou não, da rua ou do circo, sem hierarquia.

Em busca de entendimento melhor do corpo não sujeito exclusivamente a determinações socioculturais, muitos encontraram nas filosofias e técnicas corporais orientais treinamentos plausíveis com a forma de pensar o corpo na época, que além de “natural” era um corpo-fluxo e engajado politicamente, de uma dança que pretendia mudar os valores vigentes. É momento também de afirmação e desenvolvimento das técnicas consideradas somáticas, que coincidem com tal direcionamento.

Desde então, a dança ficou menos restrita a ser julgada pela virtuosidade, ampliando seu interesse pela habilidade de comunicar. De modo geral, a continuidade da busca por um movimento vindo do interior, própria da modernidade, na dita pós-modernidade levou a propostas de uma movimentação que respeita a anatomia e busca aproveitamento maior das relações do corpo com o espaço. Abriga o movimento cotidiano dentro da dança como parte dela mesma, e também leva a dança para o cotidiano, ao diversificar os espaços para se fazer dança, como: praças, ruas, até mesmo igrejas (BANES, 1994).

Na atualidade, o pluralismo da dança atinge formas cada vez mais ricas de expressar-se, como um mosaico que é construído aos poucos. Fronteiras entre linguagens são abandonadas, e a criação abre-se para uma enorme multiplicidade de experiências, em que inclusive não há negação de correntes anteriores. Novas estratégias de composição rompem com a linearidade, a continuidade, a representação, a figuração, em favor de estruturas sem lógica, da simultaneidade, da justaposição e da repetição, pondo em questão a permanência do objeto de arte, o saber-fazer do artista e a especificidade de cada área (RODRIGUES, 2000).

É simplesmente um espaço de ações extremamente móveis, não categorizáveis, um sistema de relações entre o artístico e o não-artístico, entre o artístico e o técnico-industrial, entre artístico e reflexivo, entre a arte e a vida (MARQUES, 1999).

Hoje, estamos diante de uma dança de possibilidades, de interdisciplinaridade, cada profissional pode escolher, conforme suas afinidades estéticas e éticas, de que forma trabalhar. Podemos ver releituras de tradições da dança e de temáticas políticas ou cotidianas, além de pura e simples busca de inovação, o inusitado como uma tendência (BRITTO, 2002). Há colaboração de técnicas diversas e até díspares dentro de obras, a interdisciplinaridade e a grande variedade de estilos ao alcance, gerando danças no diálogo com conhecimentos das

mais variadas esferas. Dessa forma, certos setores da dança chegaram à atualidade como local de pesquisa e libertação, de revolução estética e, por que não, ética, sendo campo fértil à experimentação e comunicação (RODRIGUES, 2000).

Pode-se perceber, sobretudo nesses espaços de improvisação, uma transformação de percepção do outro e de relação com o outro ao longo da história da dança. A presença da diferença de corpos, consideração do acaso, relevância da improvisação e da pesquisa a partir de questionamentos, o questionamento da plateia e sua interação na cena são alguns aspectos que podem indicar uma nova relação e percepção do outro. Aqui se pode citar o outro como sujeito que passa a participar de um campo que, até então, não o considerava, mas também o outro como desconhecido, misterioso, vindo do acaso, da improvisação, que adentra a cena da dança, movendo-a e tornando-a “outra”.

2.2 A PRESENÇA DO CONTATO IMPROVISAZÃO

Nesse território, de teus pés à tua frente, andando,
andando, andando, eu passarei a vida.
(trecho de poema, Pablo Neruda)

Como visto, o Contato Improvisação foi proposto primeiramente por um dançarino e coreógrafo americano chamado Steve Paxton, em 1972. Ele estava interessado em descobrir como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos, suas reações físicas, e em como proporcionar a participação igualitária das pessoas em um grupo, sem empregar arbitrariamente hierarquias sociais. Estava também empenhado em desenvolver um novo tipo de organização social para a dança, não ditatorial, não excludente, e em uma estrutura para a improvisação que não levasse ao isolamento de nenhum participante. (LEITE, 2005).

Paxton chamou a dança de *contact improvisation*, porque descrevia exatamente o que eles estavam fazendo. Sua orientação ao físico constituía compromisso com as raízes da filosofia da dança experimental dos anos 60 e, em parte, da tradição da dança moderna. Ele buscava explorar os aspectos físicos no trabalho como valor neutro: o que era possível fazer, e não o que pareceria esteticamente. De acordo

com Paxton, “a estética ideal do Contato Improvisação é um corpo totalmente integrado”¹⁹ (apud NOVACK, 1990, p.69).

Steve Paxton nasceu e foi criado no Arizona, e trouxe muitas linhas de treinamento do movimento em sua dança. Foi atleta, ginasta, artista marcial e um dançarino moderno. Ele foi a Nova Iorque para estudar, e dançou com a companhia de dança moderna de José Limón, por um tempo, e com outras de dança moderna. No início de 1960, Steve dançou na companhia de Merce Cunningham e participou das transformações da dança nos anos 60. Integrou o Grand Union e foi um dos membros na residência de verão do Oberlin College, em 1972.

Nancy S. Smith, quando criança e adolescente, era atleta e ginasta. Na faculdade de Oberlin, em Ohio, no início de 1970, aproximou-se do campo da dança, enquanto continuava com alguma ginástica e esportes. Fez residência com Twyla Tharp e sua companhia, incluindo aulas, ensaios e apresentações. Como bailarina da Cia. de Dança Moderna em Oberlin, treinou diariamente em técnicas de dança moderna e começou a coreografar. Teve oportunidade de participar da residência do Grand Union, em 1972. Smith (2006) descreve uma aula:

A aula de Steve Paxton da manhã era às 7 da manhã, e era escuro e frio. Ele a chamou de “soft class”. Entrávamos em um belo ginásio velho de madeira, e lá havia uma cadeira na porta com uma caixa de lenços de papel e um pratinho de frutas cortadas. Você pegava um lenço de papel e um pedaço de fruta e entrava no ginásio. Steve conduzia-nos, ainda de pé, à pequena dança, e também fazia alguns exercícios de yoga como respirações. Então você assoava o nariz e comia o fruto. Minha mente estava definitivamente abrindo. Eu não tinha idéia do que estávamos fazendo, mas eu estava curiosa e de certa forma muito emocionada (SMITH, 2006, p.48).²⁰

¹⁹ Esse direcionamento parece que vai ao encontro da noção de corporeidade “funcional”, “natural” apresentada na página 55 deste, ao citar Britto (2002).

²⁰ Tradução livre: “Steve’s morning class was at 7 a.m., and it was dark and cold. He called it “Soft Class”. We would come into a beautiful old wooden men’s gymnasium, and there would be a chair at the door with a box of Kleenex and a little plate of cut-up fruit. You took a tissue and a piece of fruit and came into the gym. Steve led us in standing still, the small dance, while we kind of fell asleep and woke up, and also did some yoga-like breathing exercises. Then

A classe de *performance* de Paxton, na parte da tarde, era só para homens. Eles usaram um grande e velho tatame, onde se jogavam, caíam e também praticavam *aikido*, *tai chi*, *yoga* e meditação. Ele tinha ido para o Japão com Merce Cunningham, e lá, assim como em Nova Iorque, tinham sido apresentados as práticas orientais. Isso tudo foi entrando em sua forma de dança.

Paxton estava trabalhando em um solo, cuja premissa era: posso me jogar para fora da terra, e não importa o que acontece, ou seja, deixar o corpo cair e resolver. “Essa foi a minha pergunta, a minha pesquisa. Eu tinha percebido que era vagamente possível, e eu queria ver se era possível ensinar o que eu tinha em mãos” (PAXTON, 2009, p.74). Em seu vídeo *Fall after Newton*²¹ (1983), ele relata que estava treinando os homens nos extremos de orientação e desorientação, parando para experimentar a pequena dança, e, em seguida, praticar quedas grandes e pequenas, associadas às roladas do *aikido*.

É desorientador se você é abordado por alguém voando, ou se recebe alguém em movimento, mas na maioria das vezes você pode controlar sua orientação e manter tudo organizado. Mas e se alguém ligeiramente controlar a sua orientação? O que os sentidos fazem então? Essa foi uma das suas perguntas: Poderiam os sentidos ser melhorados? As pessoas poderiam absorver tonturas, desorientação? Nessas três semanas, se estava estudando o limite em que poderiam ser um perigo para si ou outra pessoa. Pode-se colidir sem um sentimento de irritação ou raiva? Você pode levá-la apenas como uma possibilidade física? (PAXTON, 2009, p.47).²²

you’d blow your nose and eat the fruit. [...] Mymind was definitely opening. I had no idea what we were doing but I was curious and somehow very moved”.

²¹ Disponível em: <www.contactquarterly.com>.

²² Tradução livre: “It’s disorienting if you are tackled and go flying and get landen on, but most of the time you can control your orientation and keep everything organized. But what somebody else is slightly controlling your orientation? What would the senses do then? That was one of my questions. Could the senses be improved? Could people get past dizziness, disorientation? In those three weeks, I was studying the guys to see at what point they were starting to look like might be a danger to themselves or somebody else. Can one

Sua ideia era ensinar jovens rapazes esmagando-os juntos, do jeito que se esmagam pequenas partículas na pesquisa atômica. Havia cerca de uma dúzia de pessoas, e ele as fez saltar no ar e cair em montes. Daí veio a peça chamada *Magnesium* (PAXTON, 2009, p.48). No final do mês, apresentaram a peça sob um tatame. Smith (2006) a descreve assim:

Os homens começaram por ficar parados e depois a sair do equilíbrio, caindo através do espaço, derramando, rolando, levantando-se, com pequenas colisões leves, deslizos, quedas-escaladas em torno do espaço, pareciam bêbados ou algo assim, um encontro belo dos homens, por, talvez, dez minutos, e depois que terminou mais 5 minutos, mais ou menos de pé. Eu estava na platéia e fiquei muito emocionada. *Magnésio*, o *soft class*, um monte de ideias novas sobre a *performance* de David Gordon, Yvonne Rainer, Barbara Dilley, minha mente estava alongando/alargada. Depois de *Magnésio*, eu mencionei a Steve que, se ele iria trabalhar com mulheres, eu gostaria de saber sobre isso (SMITH, 2006, p.50).²³

Paxton passou a ensinar no Bennington College, em Vermont, na primavera de 1972, onde continuou a desenvolver suas ideias de *Magnésio*. A exploração dessa abordagem era mais sobre como convidar o corpo a condições que criam uma nova maneira de se mover: uma

collide without a sense of irritation or anger? Can you take it just as a physical possibility?”.

²³ Tradução livre. “The men began by standing and then started to fall off balance – falling through the space, spilling onto the mat, rolling, getting up, with little soft collisions, slides, falls – staggering around the space like they were drunk or something, a beautiful fountaining of men, for maybe ten minutes, and then they finished with more standing. I was in the audience and was very moved. Magnesium, the Soft Class, lots of new ideas about performance from David Gordon, Yvonne Rainer, Barbara Dilley – my mind was stretching. After Magnesium, I mentioned to Steve that if he ever worked like that with women I would love to know about it.”

nova relação do corpo com a gravidade, o chão, o si mesmo, os órgãos... e as pessoas.

Ele conseguiu uma pequena bolsa e decidiu reunir um grupo em Nova Iorque, em junho de 1972, para fazer um projeto de *performance*. Ele convidou alguns jovens bailarinos, que havia conhecido, do Oberlin College (Curt Siddall e Nancy Smith), da Universidade de Rochester (Danny Lepkoff, David Woodberry e outros) e do Bennington College (Nita Little, Laura Chapman e outros), bem como alguns de seus colegas em Nova Iorque.

Trabalharam durante uma semana em um estúdio em Nova Iorque. Durante todo o dia, praticavam por um longo tempo, como a pequena dança, em que Steve sugeria diferentes imagens do esqueleto, o fluxo de energia, a expansão dos pulmões, identificar sensações de pequeno suporte. Praticavam um monte de técnicas de rolamento para frente, para trás, *aikido*, inventaram roladas, a fim de ser confortável cair, rolando em diferentes direções. Outra prática foi: uma pessoa fica em pé em direção à traseira do tatame e, um a cada vez, corre e joga-se a essa pessoa, que tentaria pegá-lo e, de alguma forma, controlar o peso. Por horas: pegar 1, 2, 3, 4... pessoas grandes, pessoas pequenas (SMITH, 2006).

Em algum ponto, dançou-se em duetos sobre o tatame: tentando coisas, explorar as possibilidades, enquanto improvisando em contato. Os outros assistiam atentamente: “Nós estávamos apenas tentando descobrir o que era possível, e nós aprendemos muito observando o outro” (PAXTON, 2009, p.23). Nesse âmbito da observação, na época, o vídeo tornou-se portátil. O cinegrafista Steve Christensen se juntou ao grupo: “Então todas as nossas práticas e performances foram filmadas. Todas as noites, víamos o que tínhamos feito. Foi imersão total” (SMITH, 2006, p.53).

Após uma semana de prática, eles se mudaram para uma galeria de arte no centro de Nova Iorque, a John Weber Gallery, realizando *performances* cinco horas por dia, durante uma semana.

Quando as pessoas chegaram à galeria, elas podiam caminhar e olhar por cinco minutos ou sentar e assistir por um tempo, talvez voltar no dia seguinte. Nós praticamos jogar e pegar, a pequena

dança, e duetos de danças – eram quase todos duetos no começo (SMITH, 2006, p.56).²⁴

Nos anos seguintes, sempre que Steve teve uma *performance*, era o Contato Improvisação que ele mostrava. Ele unia um pequeno grupo: Nita Little, Nancy Smith, Curt Siddall, Danny Lepkoff e David Woodberry eram regulares, além de alguns outros. Três anos depois, em 1975, Steve reuniu uma turnê no noroeste dos EUA. O grupo era: Nancy Smith, Nita Little e Curt Siddall, formando uma companhia chamada ReUnion (Reunião), que todos os anos, por vários anos, juntou-se para visitar a Costa Oeste, ministrando aulas e dando *performances*.

Nessa primeira turnê, em 1975, eles começaram a ouvir falar de pessoas que tinham visto anteriormente, e agora estavam praticando Contato Improvisação. Também ouviram falar de pessoas que se feriram... alguns ferimentos bastante graves. No grupo, apareciam hematomas, mas nada de mais grave do que isso. A questão da segurança realmente os preocupava. Houve alguma teorização, consideraram que o treinamento – especialmente a pequena dança, que era uma sutil detecção do trabalho – ajudou a manter o equilíbrio e a segurança nas interações maiores e mais perigosas. Mas as pessoas que acabavam de ver uma *performance* tentariam o grande e o rápido, sem essa outra formação (SMITH, 2006).

Então, o grupo pensou que, a fim de manter a prática do Contato Improvisação segura, deveria se assumir uma autoria pelo trabalho, de modo que se tivesse de treinar com aquele grupo. Chegaram a escrever os papéis, que quase foram assinados, mas se decidiu não o fazer. Não queriam se tornar controladores, policiais do contato improvisação (BANES, 1994).

Havia também o sentido de que isso é emocionante para as pessoas. Elas vão fazer isso de qualquer maneira, então, em vez de limitá-las, criaram um boletim informativo, onde todas as pessoas envolvidas poderiam escrever sobre o que estavam fazendo, convidando as pessoas, em vez de expulsá-las. Pior seria se o trabalho recebesse má reputação, mas havia também uma sensação de que, com o acesso às

²⁴ Tradução livre. “When people arrived at the gallery, they might walk through and look for Five minutes or sit down and watch for a while, maybe come back the next day. We practiced throwing and catching, the small dance, and duets – the dances were almost all duets in the beginning”.

bases do trabalho, poder-se-ia encontrar o caminho para melhor informação e trabalho seguro²⁵ (SMITH, 2006).

Assim se originou um periódico, o *Contact quarterly*, em 1975, para encorajar as pessoas a ficar em contato e comunicar sobre como estão trabalhando. Lisa Nelson juntou-se a Nancy Smith, como coeditoras dele, no final dos anos 70. Elas editam e produzem o jornal juntas desde então, tendo uma equipe colaborando.

Eu acho que, quando as coisas se tornam institucionalizadas, elas absolutamente perdem a essência do que estamos falando. Acho que ao reconhecer o CI como uma terapia, para entrar nessa cadeia de eventos, seria, de fato, ter que descrevê-lo, para trazê-lo em palavras, e para obtê-lo consensual, tendo que deixar o reino da improvisação e tornar-se composto, algo para o qual você pode obter um papel de uma instituição. Eu sei que outros tipos de formas escorregadias e efêmeras tem feito isso, mas olha o que temos sem ele. Olhe para esta incrível, amorfa, espécie de “quem se importa”. De um modo geral, além de manter seu corpo em conjunto e executar, não temos que fazer muito para manter isso em conjunto. Isso parece muito forte... Tão forte como as pirâmides. De alguma forma, nós fizemos essa coisa onde a solidez da estrutura garantirá, tem vida já assegurada – bem maior do que jamais imaginaria. Ninguém previu isso, embora tenha se tornado muito óbvio o caminho que ela faria desde o início (PAXTON, 2009, p.46).

Da primeira turnê do ReUnion em diante, o número de contateiros cresceu consideravelmente. Em mais de 40 anos, muitas pessoas têm contribuído significativamente para o desenvolvimento dessa forma de dança, como praticantes, professores e artistas.²⁶ Além disso, no final dos anos 1980, várias companhias tiveram Contato Improvisação, como: Mangue, Contactworks, Catpoto, Fulcrum, Freelance, Joint Forces. Essa prática foi amplamente difundida, a partir

²⁵ Ainda hoje podemos identificar essa preocupação com a segurança e a reputação do Contato Improvisação, ou seja, são aspectos que exigem trabalho constante.

²⁶ Ver no apêndice lista de países, atividades, *sites* e publicações disponíveis.

dos anos 1980, e formou mundialmente uma “comunidade de contato”. É interessante que, nessa comunidade, a troca de conhecimento tenha tido lugar na revista *Contact quarterly* e em conferências periódicas. Isso inaugura um processo democrático de difusão e elaboração teórica para a dança sem precedentes (NOVACK, 1990).

Nesse sentido, as *jams* também participam desse processo democrático no fazer dança.

No mundo da dança contemporânea, você tem ensaio, classe e performance. Eu acho que o modelo jam veio da experiência de Steve com as artes marciais e a mentalidade dojô de pessoas em diferentes níveis treinando juntos. Foi uma alternativa à pergunta de como continuar praticando. Por exemplo, alguém reserva duas horas no domingo para praticar com algumas pessoas. E depois outro pensa, “Oh, isso é ótimo. Vamos embora para uma nascente de água quente onde poderemos mergulhar na água mineral, tomar saunas e dançar durante todo o dia”. “Boa idéia, vamos fazê-lo por uma semana... Vamos começar com um aquecimento” etc. [...] Daí derivaram os festivais, encontros e outros eventos de Contato Improvisação (SMITH, 2006, p.56).²⁷

O que é uma *jam*?

Jams de Contato Improvisação são ambientes favoráveis à prática, parcialmente sem uma coordenação explícita e sem lideranças, nos quais bailarinos praticam Contato Improvisação com quem quer que se reúna: os amigos ou estranhos, velhos, jovens, inexperientes, experientes. Algumas *jams* ocorrem em um estúdio por algumas horas, uma vez por semana. *Jams* mais longos, como retiros, podem durar vários dias, e outros bailarinos podem praticar, a qualquer hora do dia,

²⁷ Tradução livre. “Usually in the contemporary dance world, you have class, rehearsal, and performance. I think the jam model came from Steve’s experience with the martial arts and the dojo mentality of people at different levels training together. Is answered the question of how to keep practicing. Maybe someone set aside two hours on a Sunday to practice with a few people. And then another thinks, ‘Oh, this is great. Let’s go away to a hot springs where we can soak in the mineral water take saunas, and dance all day’. Nice idea, let’s do it for a week. Let’s start with a led warm-up, etc”.

no estúdio ou pousada.²⁸ Foi um fenômeno inovador no campo da dança, e não existem *jams* de dança moderna ou de balé. Elas estão presentes no campo da improvisação de movimento e música, no entanto, do início, com poucos praticantes, para a atualidade, há uma diversidade de *jams* pelo mundo.

Figura 9: *Jam* no Transformando pela Prática 2012.



Foto: Maxim.

Harwood²⁹ afirmou que procura na *jam* o espaço de pesquisa de movimento: “Muitas *jams* hoje em dia são quase festas, não tenho muito interesse nesse âmbito” (Festival Múltipla Dança, 2010, Florianópolis).

²⁸ Algumas dessas *jams* são periódicas e muito conhecidas, como: Breitenbush CI Jam (Oregon), o mais antigo retiro de *jam*, acontece anualmente há cerca de 30 anos; Berner Jam (Suíça); East Coast Jam (Virgínia); Convergência ACIC (Austrália); Montreal Jam (Canadá); Maio Jam (Boston); Jamazo (Córdoba, Argentina); dentre outros. Disponível em: <www.contactquarterly.com>. Acesso em: 15 mar. 2012.

²⁹ Andrew de Lotbinière Harwood é um destacado professor, *performer* e criador no campo da coreografia instantânea e Contato Improvisação, desde 1975. É diretor artístico do AHHA Productions, de Montreal.

Nancy Stark Smith disse não saber bem mais o que é *jam*, pois cada comunidade acaba por fazer suas sínteses, suas adaptações (Apêndice B.1.1).

Alito Alessi (Apêndice A.1) afirmou que realiza anualmente uma *jam* há mais de 30 anos e que ela dura diversos dias: “Lá encontro a primeira geração junto com outras mais novas e reconheço ali o espírito do Contato Improvisação: boa convivência, confiança uns nos outros, abertura para que as danças aconteçam”.

De fato, quando o foco está numa sociabilidade, como uma festa, o desenvolvimento da forma e da técnica pode perder força. Esse fenômeno é comum nas danças sociais e festivas. Novack (1990) aponta para o fato de o Contato Improvisação parecer uma dança social, como o *rock*, e não diminui sua importância, ao contrário, a *jam*, em suas diferentes apropriações, pode trazer tensões e questões necessárias tanto para a dança cênica ocidental quanto para as formas de sociabilidade humana.

Qual é o sentido da dança hoje? Para quê, por que e como dançar? Encontro com a dança e encontro com o outro, quais são seus limites e que tipo de encontro se pode estabelecer? São perguntas para cada grupo, em cada *jam*, responder.

“Atualmente, com tanta variedade, é preciso ter foco, compromisso com a própria pesquisa, certo purismo, para manter a identidade do Contato Improvisação” (Cris Turdo, Apêndice B.2.1). Parece que garantir que haja contextualização local e histórica pode ajudar a determinar a qualidade dessa contribuição, ou seja, saber as bases históricas e os princípios do Contato Improvisação a partir da fala de seus precursores, reconhecer as necessidades e os interesses do grupo e do contexto local onde ocorre a *jam*. Ao estabelecer diálogo entre essas dimensões, podemos nos situar e criar nossa formulação, de modo responsável e contextualizado. Garantindo o acesso à proposta original e mostrando as diferenças, há maior liberdade de escolha e inclusive maior responsabilidade por elas.³⁰

³⁰ Em Florianópolis, por exemplo, o Entrando em Contato e o PlanoB, num diálogo com a realidade e as bases do CI, fomenta *jams* que seguem tendo como foco a pesquisa de movimento, mas sem se limitar ao CI. Muitas vezes, acontecem aulas de CI antes ou aquecimento dirigido, oportunizando acesso ao CI logo antes da *jam*. À medida que há mais praticantes de CI, há mais referência e troca com participantes leigos, de modo que a movimentação nas *jams* de Florianópolis vem sofrendo alterações. É uma forma bastante aberta de pesquisa de movimento improvisado, mas se têm desenvolvido as informações

Ao que tudo indica, a diversidade de linhas dentro do Contato Improvisação deve-se à abertura para interpretações e apropriações variadas que essa forma possibilita, tanto no nível de organização do conhecimento como em sua manifestação artística. A forma Contato Improvisado aparentemente não se pauta num processo de exclusão ou competição, mas de direito à apropriação e interpretação, pautado na ideia de que, dentro da construção do Contato Improvisação, “uma relação amigável não precisa ser necessariamente de concordância, aceitação” (Nancy S. Smith, Apêndice B.1.1). Desse modo, inaugura-se uma pluralidade própria do contexto contemporâneo e, ao mesmo tempo, propõem-se estruturas metodológicas para o diálogo, como revista, festivais, seminários, encontros de professores (BANES, 1994).

Figura 10: *Jam* no Transformando pela Prática 2012.



Foto: Janaína Moraes.

O desafio de manter a qualidade do processo de repasse e do próprio desenvolvimento artístico do Contato Improvisação pode ser apoiado em um direcionamento ético, que poderia ajudar para que essa diversidade e liberdade não caíssem em fragmentação e libertinagem.

específicas do CI, como a pesquisa do jogo de peso e da comunicação pelo toque.

Além disso, a noção de “articulação” apresentada por Silva (2012), ao tratar de questões sobre “o mesmo” e “o outro” na filosofia, pode iluminar nosso caminho, no qual diversidade e tradição devem ser conjugadas, em que articular significa: “preserva[r] aquilo que faz com que algo seja ele mesmo, encontrar, todavia, o modo de apreendê-lo como outro, de maneira que o lugar da diferença não faça desaparecer a identidade” (SILVA, 2012, p.15).

Um recurso comum nas aulas de Contato Improvisação tem sido no sentido de não entrar em debate, porque não se trata de convencer ninguém a fazer algo nem de provar a verdade de alguém, mas sim garantir que a percepção de cada um seja tão válida quanto a do outro e que ambas possam compor a experiência um do outro. Então, muitas vezes, por exemplo, um tem uma experiência antagônica à do outro, numa mesma atividade compartilhada, e, ao exporem essas percepções, há enriquecimento da leitura da realidade e a possibilidade de experimentar a realidade composta por muitos pontos de vista e expressões, e isso pode ser mais importante do que fixar uma verdade. Por isso, o que se tem ao final são princípios de organização e de improvisação, que vão nortear e dar liberdade a cada um, e, na medida do possível, criar um tecido comum a todos. “Algo em termos de metodologia que podemos aprender, mas que não é a aprendida comumente, não é só sobre dança, tem algo mais, o Contato Improvisação parece que está indo além dele mesmo” (EIMCILA, Apêndice B.2.1).

Banes (1994) afirma que Paxton criou uma proposta que, por um lado, é uma dança a respeito de um tipo de caráter, em que colaboração e confiança são fundamentais, por outro, é uma dança a respeito da arte da dança.

De fato, o movimento é um texto complexo e, desde sempre, já cheio de sentidos, com distintas agregações de níveis em que toda a dança existe numa rede complexa de relações com outras danças e não-danças, e pode ser analisada em contextos sociais ou contextos de dança (DESMOND, 2004, tradução livre).

Não é de surpreender que essa seja uma dança a respeito da arte da dança, o contexto de questionamento e experimentação da época se expressam nela, alargando os horizontes da dança. Junto a isso, a necessidade de colaboração e confiança para o Contato Improvisação acontecer oferece um tema para a arte: valores e caráter em dança. Mas curioso é que o tema não é uma representação, interpretação, mas sim de natureza intrínseca à comunicação e à construção dessa dança. O alinhamento desses aspectos é característico do Contato Improvisação e

eles podem servir de parâmetros frente à diversidade de abordagens na atualidade. Considera-se confiança e colaboração conceitos constantemente postos à prova, visto que há condicionantes culturais, sociais e pessoais que dão diferentes coloridos a esses conceitos, ao passo em que estão dentro de um campo de conhecimento universal e é possível identificá-los por todo o ser humano, já que este pode sentir e perceber confiança ou não e pode exercitar a colaboração e percebê-la ou não.³¹ Essa diversidade e universalidade oferecem a cada encontro humano nuances específicas e aprendizados sobre um tema comum, mas nem sempre previamente e nem necessariamente são consensuais.

Aulas, *workshops*, festivais, e *jams* de Contato Improvisação estão acontecendo em todo o mundo.³² Ao longo do tempo, alguns atores das primeiras gerações do Contato Improvisação foram especializando seu olhar para com essa prática, numa relação prática e reflexão já instauradas desde o início do Contato Improvisação. Isso traz contribuições técnicas e investigativas que nascem justamente da constante observação, experimentação e pesquisa ao longo do tempo.

³¹ Como em exercícios de dança em duplas, em que um dos dois está de olhos fechados; aprender a organizar o corpo para dar e receber peso; dentre outros.

³² Essas atividades podem ser encontradas em *sites* e revistas apresentados em anexo.

Steve Paxton, ao ser indagado sobre seu estudo *Material para a coluna*, respondeu que ele é um sistema (PAXTON et al., 2010. tradução livre). Ele dedica-se a examinar a coluna do Contato Improvisação, e começou em 1986, em Nova Iorque, para uma oficina de pesquisa de movimento. Paxton estava interessado em propor um suporte técnico para os resultados de improvisação que aparecem nos corpos dos improvisadores de Contato Improvisação. Aliado a artes marciais como *aikido*³³ e *tai chi chuan*,³⁴ é um estudo da relação do centro de massa corporal com a coluna. Em Contato Improvisação, a coluna é oferecida ao parceiro, um monte de músculos invisíveis trabalha para isso. Por meio de exercícios, imaginação, *ideokinesis* e exemplos específicos, pretende-se trazer à consciência essas sensações, os momentos em que o movimento revela operações do esqueleto, as conexões musculares entre pélvis e dedos, o leve suporte energético vindo do *chi* ou *ki*.³⁵

Ao longo do tempo, Paxton percebeu que há relações e atitudes bastante incomuns e específicas nessa prática de improvisação do movimento. As formas como acontecem o peso e o fluxo de movimento também exigem grande especialização da coluna para seguir fluindo com o movimento, e Paxton percebeu que poderia desenvolver um sistema que desse conta de conscientizar para as atitudes da coluna, ao passo em que pudesse gerar, durante a prática do Contato Improvisação, escolhas criativas e também funcionais às situações em que o dançarinos de contato se colocam. Já que o Contato Improvisação privilegia o uso funcional do movimento, a princípio, treina flexibilidade e força bastante apropriadas à coluna. Assim, dando mais informações sobre essa estrutura tão central ao movimento, pode-se favorecer mais ainda a funcionalidade aqui buscada. Pensar a coluna de forma tridimensional, sua relação espiral com o restante do corpo, abrir a mobilidade e articulação ao máximo de todos os músculos envolvidos nela, grandes e pequenos, fortalecê-la com base no estudo das roladas de *aikido*, dentre outras estratégias de movimento que ajudem essa apreensão, são o caminho a que Paxton vem se dedicando e desenvolvendo desde então. Ele defende que são processos que voltam para a dança, não se separam dela.

³³ A mais moderna arte marcial japonesa.

³⁴ Arte marcial chinesa moderna.

³⁵ Energia na concepção de diversas abordagens orientais do corpo.

Outro exemplo é o de Nancy Stark Smith (Apêndice B.1.1), com seu *underscore*,³⁶ nos anos 1990, partindo da observação do Contato Improvisação e dos estados de dança.³⁷

“Há muito fluir no Contato Improvisação, como cultivar um estado para conseguir fluir, não é uma coisa, um movimento, há mais que isso, vazio além dos elementos. Como estar livre num espaço esférico?” (Nancy Stark Smith, Apêndice B.1.1). Essas questões foram norteando seu trabalho, e ela foi percebendo que havia processos da comunicação e atenção que favoreciam esse fluxo.

Depois de mais de 20 anos praticando Contato Improvisação, ela observou e apontou cada momento das oficinas que estava ensinando, considerando que havia etapas que se repetiam. Então, resolveu apontar e representar graficamente o que observava e fazia. Era como um caminho para fazer Contato Improvisação, uma maneira de organizar a improvisação, a partir de o que naturalmente e cotidianamente ela percebia nos processos com seus alunos.

Esse trabalho divide-se em: Chegada, com cerca de 10 momentos, ações que vão da chegada ao preparo para o improviso; Pastoreio, que são breves encontros entre os participantes, com cerca 13 momentos ações (romper o ovo, nascer e tatear o mundo); e a Improvisação em si, com 10 momentos ações – cabe lembrar que não estão numa sequência fixa. Durante todo o processo, há aspectos que aparecem constantemente para se relacionar/jogar: vibração, *gap*,³⁸ consciência telescópica (do *zoom* ao panorâmico), escuta ativa, desligar o botão de idiota (a mente que julga). O Underscore, como é chamado, tornou-se um bom roteiro de improvisação para grupos, *jams* e também para estudos individuais. Trata-se de um processo que ajuda no desenvolvimento e afinação da atenção e do corpo.³⁹

³⁶ Esse termo é uma criação que une duas palavras: *under*, que significa sublinhado ou por baixo; e *score*, que significa partitura. Pode-se lê-lo como uma partitura que está por baixo da dança de Contato Improvisação.

³⁷ Nancy S. Smith relata que tem estudado diferentes estados de presença na prática do Contato Improvisação, aos quais chama de estados de graça, pois Simone Forti, importante expoente da pós-modernidade da dança, ao tentar descrever o caminho de Nancy, disse a ela: “Você parece estar buscando um estado de graça para dançar”. Nancy, refletindo sobre isso, reconheceu que não haveria apenas um estado de graça, mas diversos diferentes estados de presença para o acontecimento da dança.

³⁸ Buraco, perda da atenção (tradução livre).

³⁹ Veja mais em Caught Falling (CONTACT QUARTELY, 2001).

Figura 11: Projeto Contato em Dança, grupo praticando Underscore, Jaraguá do Sul, 2012.



Alito Alessi (Apêndice A.1) desenvolveu o sistema DanceAbility,⁴⁰ estudando desde o fim dos anos 1980, formas de tornar a prática do Contato Improvisação ainda mais inclusiva. Considerando grupos de habilidades mistas em suas práticas, ele desenvolveu, ao longo de cerca de 25 anos, um método de inclusão da prática para todos os interessados, sem exceção. Por sua especificidade, tal método ganhou contornos que abrangem a improvisação em dança e a composição, numa metodologia inclusiva própria, que permite a exploração artística a todos.

⁴⁰ Veja mais em: <www.danceability.com>.

Figura 12: Curso de Certificação de Professores de DanceAbility, Florianópolis, 2011.



Foto: Isabel Figueiredo.

DanceAbility possui um curso de certificação de professores. Em comparação com o Contato Improvisação, apresenta um processo mais controlado e centralizado de transmissão e desenvolvimento do conhecimento.

Já Nita Little (Apêndice B.1.2), como bailarina e doutoranda na área de artes da *performance*, defende que sensações e sentimentos fazem parte do Contato Improvisação e o alimentam, apesar da ênfase na fisicalidade da relação em Contato Improvisação proposta por Paxton. Está interessada no Contato Improvisação como objeto de *performance* e, ao longo de sua trajetória, vem experimentando, como bailarina, o corpo que percebe, o corpo sensível, expressivo, e o corpo que investiga. Ela reconhece que a atenção definiria a ênfase a ser dada, pois, enfim, o corpo é uma multiplicidade. Interessa-se pela relação corpo-mente, estuda dança, movimento, atenção, percepção e imaginação.

O corpo é [como] mente e a mente é [como] corpo. Ao mesmo tempo ambos têm características próprias, parece que são um só; chamo de mente corporificada, porque culturalmente estamos sempre separando. Articulando a presença, ações criativas da mente corporificada, o Contato Improvisação se desenvolve num corpo múltiplo (Nita Litle, Apêndice B.1.2).

Seus estudos e suas proposições artísticas e docentes buscam relacionar reciprocamente a atenção e o corpo, promovendo a imaginação e defendendo a dimensão política da dança e, em especial, do Contato Improvisação, uma vez em que lida com a cultura, mas vai além dela, buscando impulsionar o ser humano no que tem de potencialidade mais do que em sua dimensão sociocultural, de modo a resistir e questionar as instituições (Nita Litle, palestra em São Paulo, 2012).

Muitos outros professores e artistas do Contato Improvisação criam e desenvolvem suas metodologias e teorias, trazendo um panorama amplo e diversificado para dialogar e aprofundar as bases dessa proposta, especialmente porque é consenso que segue aberto e dialogando com o marco da pesquisa de movimento em que se originou.

O panorama sul-americano é bastante diversificado, há um país com tradição no Contato Improvisação: a Argentina, e os outros ou estão em processo de amadurecimento como o Brasil e o Uruguai, ou iniciando sua difusão, como Chile e Venezuela.

A Argentina tem enorme quantidade de praticantes e tradição em Contato Improvisação bastante consolidada, iniciada nos anos 1980. Grande parte desses praticantes concentra-se na capital Buenos Aires, mas também em Rosário e Córdoba, encontra-se o Contato Improvisação. Aulas regulares e oficinas, *jams* quase diárias, diversos professores com larga experiência, além de disciplinas curriculares e extracurriculares no departamento de Artes do Movimento no IUNA e na Faculdade de Circo são exemplos de consolidação do Contato Improvisação. Um periódico chamado *Punto de contacto* foi desativado há alguns anos, mas, na década de 1990, foi uma forma de unir praticantes, difundir o Contato Improvisação e refletir sobre ele, na Argentina.

As aulas de Contato Improvisação da IUNA começaram sob a nomenclatura de aulas de *partners*, há mais de 15 anos, com apenas um

professor, Cristina Turdo. Hoje em dia, são quatro professores dando aulas em três períodos por dia, dentro Centro de Artes do Movimento. Dois desses professores (Apêndice B.3.1) falam de sua frequente necessidade de afirmar valores e aspectos do Contato Improvisação experimentados em poucos momentos, nas aulas de dança da formação em Dança e em Expressão Corporal, como: sentir o movimento, estar numa relação de diálogo com o outro, experimentar a dança baseando-se no momento presente. O aprendizado em dança mais comum, segundo eles, é o de treinar para o futuro: a apresentação, o de criar o movimento a partir de seu aspecto visual, sua aparência, sem deixar que derive da necessidade de dialogar com seu parceiro. Talvez por isso, os professores afirmam que suas aulas têm sido sistematicamente, nos últimos dez anos, lotadas, e diversos alunos se interessam por seguir realizando essa prática como parte de sua formação de forma continuada, disputando as vagas restantes.

As diferentes *jams* de Contato Improvisação, que acontecem nessa cidade, também refletem uma diversidade de praticantes e grupos. Em fevereiro e março de 2012, encontramos cinco *jams* semanais em Buenos Aires. Uma delas acontece num salão de práticas circenses e teatrais, é promovida por um coletivo que se denomina *Siete Cielos*. Sua aparência geral lembra a de *hippies*, remete a uma nova geração “paz e amor”. Entre os grupos da comunidade de Contato Improvisação há divergências no que se refere a misturas ideológicas em relação à prática. Ainda que entendam que há desdobramentos na forma de estar no mundo a partir das experiências com essa prática, não deveria haver espaço para doutrina de nenhum teor.

Vale lembrar o marco artístico do Contato Improvisação e suas origens no seio da discussão da dança e no contexto da vida.⁴¹ Apesar de

⁴¹ Há, por exemplo, a noção de que o CI, por ser uma pesquisa de movimento que tem forte relação com o toque, muitas vezes, confunde-se com liberação sexual. No entanto, segundo Nancy Stark Smith (Apêndice B.1.1), Paxton foi enfático com relação à dimensão investigativa do movimento, a partir do toque em detrimento de sua dimensão sexual erótica. Ela pondera que, por conta do contexto, que coincidia com o da liberação sexual, Paxton precisou diferenciar claramente de que se tratava o CI: “Não é uma dança das glândulas” (Apêndice B.1.1). Mais recentemente, Paxton (2006), ao discorrer sobre CI e sexualidade, afirmou que as relações humanas, incluindo-se a dança, podem se desenvolver nas mais diferentes direções e que especialmente quando se trata do corpo há sempre mais de um uso e sentido para cada movimento e parte do corpo. Apesar de, no CI, estar-se numa relação com base na pesquisa de movimentos, são

ter surgido na mesma época em que o movimento Híppie, são manifestações de grupos distintos, mas nem por isso desconectados. Além disso, segundo alguns deles, em nossa sociedade, pode-se facilmente cair em estereótipos do tipo: “Contato Improvisação é para *hippies*”, “balé é para patricinhas” – generalização que desvaloriza e limita a própria manifestação (Apêndice B.3.1).⁴²

Assim, guardadas as proporções, identifica-se, neste estudo, que há diferentes grupos e identidades de grupos trabalhando com o Contato Improvisação na Argentina, e eles nem sempre compartilham os mesmos ideais e interpretações com relação ao Contato Improvisação. Segundo alguns dos entrevistados, há professores com muito pouca experiência ou com abordagens limitantes do Contato Improvisação, no sentido ideológico. Isso é um desafio para a valorização do Contato Improvisação como arte que questiona a arte, pois a qualidade do debate pode ficar restrita, sem se abrir para sua contribuição efetiva no campo da dança e do fazer humano, com respeito à diversidade e à identidade.

No entanto, um dos professores afirma que há uma seleção por parte da própria comunidade que pratica o Contato Improvisação e tem acesso a ele, para além de seus próprios grupos ou professores, já que há uma circulação de professores, seminários e festivais na cidade que favorecem acesso diversificado e de qualidade para a formação dos envolvidos na prática. Desse modo, “professores fracos, descompromissados não sobrevivem muito tempo...” (Apêndice B.3.1), no sentido de que aqueles que não dominam a técnica não sobrevivem.

Das outras *jams* da cidade que tivemos a oportunidade de frequentar, destacam-se: uma que acontece num estúdio de *yoga* e é promovida por um artista-professor bastante interessado em improvisação em cena Gabriel Greca; e outra, em San Telmo, coordenada por uma professora de Contato Improvisação, produtora artística e coordenadora do EIMCILA, Laura Barcelo.

As *jams*, em geral, têm muitos participantes e não raro têm entrada financeira significativa para os grupos. Em Buenos Aires, é

possíveis, como em qualquer outra relação, desdobramentos não ligados ao CI, especificamente.

⁴² Reconhecemos que uma pesquisa sobre a cultura *hippie*, da atualidade e daquela época, pode oferecer dados para aprofundar a discussão relativa a esse grupo e sobre estereótipos ligados a grupos de dança. Fato é que todo e qualquer tratamento baseado em estereótipos dificulta que se veja claramente a diversidade, já que se baseia numa abordagem limitadora tanto do grupo quanto de sua identidade e manifestação (DESMOND, 2004).

consenso o pagamento de entrada de cada participante, e é nelas que muitos dançarinos aprendem Contato Improvisação.⁴³

O Encuentro Internacional de Maestros de Contacto Improvisación de Latino America⁴⁴(EIMCILA) tem frequência anual, e vem sendo um importante espaço de formação. Seu impulso criador foi em 2011, na Argentina, mas com vistas a ser um evento itinerante. No último encontro, realizado em fevereiro de 2012, em Buenos Aires, representantes do Brasil, Chile, Uruguai e Argentina chamaram a atenção para a necessidade de formar uma rede que fortaleça, integre e articule os atores e gestores de Contato Improvisação nos países, formando uma agenda anual de atividades, facilitando acesso a informação, divulgação e recursos (EIMCILA, Apêndice B.2.1).

Há crescente difusão do Contato Improvisação em países como Chile, Brasil, Uruguai, Peru e Venezuela, e vestígios da prática no Paraguai. Com festivais e profissionais dedicados, o intercâmbio entre os países tem sido cada vez maior e, em cada país, há grupos e

⁴³ No contexto da Argentina, alguns professores defendem o aprendizado nas *jams* e a valorização de caminhos pessoais e horizontais no aprendizado, sem a interferência de aulas com professores. Já outros salientam a importância em termos de segurança e mesmo em qualidade da atenção que se pode dar ao iniciante numa aula de CI. Isso faz lembrar de uma reportagem sobre uma *jam* em Oregon (EUA), na qual Paxton, Lepkoff, Alessi, Nancy S. Smith, Karin Nelson e Ray Chung discutem a questão do futuro do CI, sua identidade e do que se aprende e se quer ensinar com essa prática. Em um dado momento, Paxton fala que seu interesse no futuro está mais com relação aos filhos de um ou outro praticante, que os leva frequentemente a esses ambientes. Essas crianças não estão sendo diretamente ensinadas, mas o ambiente as está ensinando algo. Paxton diz estar curioso para com a corporalidade desses futuros adultos, ao experimentar estruturas mais abertas de aprendizado, como no caso das *jams* para o CI (CONTACT QUARTERLY, 2007). Logicamente, não se está negando a importância de se fazer aulas, mas indicando que o aprendizado em dança não começa nem termina numa aula de dança. Esse corpo segue continuamente aprendendo (STRAZZACAPPA, 2001), além de salientar que a dança não ensina apenas ao praticante de dança, estende-se à comunidade em torno dela e à sociedade de modo geral. Talvez o que Paxton (2007) queira saber com relação ao futuro do CI e sua identidade é o que o CI se tornou com nosso trabalho, para além de nossa percepção do que ele seja. Talvez esteja falando da manifestação em sua dimensão mais autoral e menos diretamente vinculada às expectativas. O que essa prática produz em termos de sua identidade na esfera mais livre de juízos de valor?

⁴⁴ Encontro Internacional de Professores de Contato Improvisação da America Latina (tradução livre).

professores de grande qualidade. Nota-se efervescência e difusão nos países sul-americanos, amadurecimento no Chile, Brasil e Uruguai, e consolidação na Argentina.

Os desafios e necessidades mostram-se de formas distintas em cada país, no entanto, é fato a questão da diversidade de grupos e sentidos que eles dão a seu trabalho com o Contato Improvisação. Muitas vezes, esse processo de diferenciação entre os grupos acaba por fragmentar e, com isso, talvez, dissolver as possibilidades de articulação entre os pares para o fortalecimento em geral dessa dança. Contudo, as relações sociais são bastante móveis e há interações constantes entre os diferentes grupos. Além disso, há processos de articulação, como, por exemplo, o EIMCILA.

Aqui no Brasil ainda são escassas traduções e publicações a respeito dessa dança, ficando os estudos restritos às escolas informais⁴⁵ e algumas universidades.⁴⁶ Nos últimos cinco anos, tem acontecido uma difusão maior, por meio de festivais, encontros e oficinas de Contato Improvisação,⁴⁷ e a formação de um grupo com interesses comuns e voltados para a promoção dessa dança vem crescendo e se expandindo. Essa forma que começou em Brasília e São Paulo há cerca de vinte anos, hoje em dia, está presente no Rio de Janeiro, em Florianópolis, Porto Alegre, Natal, Aracaju, Salvador, Ilha Bela, Campinas, Belo Horizonte,

⁴⁵ Como o Estúdio Nova Dança e o Estúdio Move em São Paulo; Festivais de Contato Improvisação em Rio de Janeiro, São Paulo, Florianópolis e Salvador; Grupo Tato, em Porto Alegre, com iniciativas de difusão e formação nesse estilo; e Entrando em Contato, projeto que difunde e promove a forma em Florianópolis, SC.

⁴⁶ Como, por exemplo, monografias que se encontram no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília; Departamento de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Instituto de Psicologia na Universidade de São Paulo; Universidade Estadual de Santa Catarina; Núcleo de Contato Improvisação da Escola de Dança, inserido na Universidade Federal da Bahia; no Curso de Dança da Universidade do Rio de Janeiro há uma cadeira de Improvisação com aulas de Contato Improvisação; o Centro de Formação de Artes Circenses (CEFAC) em São Paulo tem Contato Improvisação em seu currículo. Provavelmente, há produção de monografias e dissertações pelos alunos dos cursos, mas não chegaram a ser publicadas de forma acessível ao público em geral.

⁴⁷ Citando alguns: Contact in Rio, no Rio de Janeiro, desde 2008; Festival Internacional de Contato Improvisação, em São Paulo, desde 2007; Encontro Internacional de Contato Improvisação, em Florianópolis, 2009 e 2012; projeto Entrando em Contato, Florianópolis, desde 2009; projeto Sul em Contato, POA, 2009; Projeto Em Com Tato, Salvador, desde 2005.

dentre outros lugares. É comum encontrar o Contato Improvisação associado a outras propostas de dança, como ferramenta nas danças contemporânea e de salão, por exemplo. Encontra-se em geral uma base empírica sendo ampliada e pouco acesso à reflexão teórica já realizada fora do país, além de carência de aprofundamento teórico sobre Contato Improvisação no Brasil.

Em julho de 2012, houve o primeiro encontro nacional de artistas-professores-produtores de Contato Improvisação.⁴⁸ Desse encontro, saíram orientações como: criação de um *site* que unifique e articule todas as informações e acontecimentos do Contato Improvisação em solo nacional; e circulação desses profissionais para o ensino, a prática e apresentações artísticas dessa forma em diferentes lugares do Brasil, começando por suas próprias cidades e estados.

Ainda que o encontro não tenha dado conta de reunir a totalidade dos artistas, professores, produtores do Brasil, nele vê-se um início possível de articulação e fortalecimento da prática e, em especial, o exercício de um grupo interessado em processos coletivos e articulado para fazer arte.

Em Santa Catarina, o Contato Improvisação é prática pouco expressiva, em termos de difusão e adesão. Em 2010, houve, em algumas cidades, como Araranguá, Quilombo e Porto Belo, oficinas de Contato Improvisação para professores e estudantes de dança da rede pública estadual. Há registros dessa prática no festival de Dança de Joinville, em 2011. Desde 2012, a 5inco Cia. de Dança Cênica de Jaraguá do Sul tem recorrido a essa forma como parte de sua investigação cênica, compondo novas referências de corpo, cena e movimento para os bailarinos. Dois festivais internacionais de Contato Improvisação aconteceram entre 2009, em Florianópolis, e 2012, na Gamboa.

Em Florianópolis, desde 2000, têm sido realizadas *jams*, e com mais frequência, desde 2006. A improvisação é mais frequente e pode ser encontrada nos Centros de Artes, de Educação e de Educação Física da UFSC e Udesc, bem como entre professores e artistas da dança contemporânea e do teatro dança, como: Zilá Muniz, Sandra Meyer,

⁴⁸ De modo geral, o produtor é um praticante de CI que se propõe a criar condições para o acesso à prática de qualidade, mas essa noção não é consensual, a relação entre a produção artística e de cultura do CI deve ser o mais livre possível de valores do mercado. Outros percebem a necessidade de “vender o produto” sem estabelecer preconceito quanto a isso (Apêndice B.2.1).

Diana Guillardenghi, Luciana Fiamoncini, Ida Mara Freire, dentre outros.

Figura 13: *Jam* na Udesc, 2009.



Foto: Flávio Oliveira.

Desde 2009, o projeto Entrando em Contato⁴⁹ promove com regularidade o Contato Improvisação, permitindo acesso a essa forma para uma comunidade ampla e diversa de nossa cidade. Desde então, adeptos dessa proposta têm criado estratégias para garantir a prática, seja facilitando espaços de prática, como *jams* e oficinas abertas, seja trazendo profissionais mais experientes, seja indo a eventos internacionais. Outra iniciativa em Florianópolis é o Territórios d'Improvisação,⁵⁰ com propostas como *jams*, oficina e estudos ligados ao Contato Improvisação.

Percebe-se que o Contato Improvisação se transformou ao longo do tempo, ganhando contornos e destaques, traços pessoais e também ampliando o número de praticantes. Uma diversidade de coletivos e intenções compõe essa comunidade ampla e nem sempre conexas, porém, com pontos de convergência e trânsito de informação, que permitem sua estruturação. Como se verá, a construção do conceito de Contato

⁴⁹ Disponível em: <www.entraemcontato.blogspot.com>.

⁵⁰ Disponível em: <www.territoriosdimprovisacao.wordpress.com>.

Improvisação é permeada por essa qualidade polissêmica e variada, mas que de certa forma retorna a aspectos definidores e originais da proposta.

Identificamos a improvisação como um marco entre esses aspectos definidores. Nesse sentido, parece importante aprofundar a discussão sobre improvisação em dança, para compreender o direcionamento do próprio Contato Improvisação para além de modismos, idealismos e juízos de valor.

2.3 IMPROVISACÃO: A RELAÇÃO COMO PRESENÇA

Figura 14: Encontro – Infinito Particular.



Foto: Maxim, Transformando pela Prática, 2012.

Conceitos de improvisação em dança formam um tecido de relações, ao traçar diálogo com outros autores. Por isso, estudos anteriores sobre improvisação e ensino da dança contemporânea na cidade de Florianópolis (KRISCHKE, 2004) pareceram pertinentes e significativos para dialogar com esta pesquisa, de forma a dar movimento e enriquecer mutuamente as ideias sobre improvisação e dança.

A improvisação tem formas e funções o mais diversas, conforme a origem, recebe as influências de determinadas tendências da dança. Dependendo dos objetivos, criam-se muitas diferentes formas de

improvisar dançando. Tem sido reconhecida como elemento importante de formação do bailarino, seja ele profissional ou não, e também como forma de experimentar a dança sem os rígidos pré-requisitos dos estilos mais tradicionais, assim como método de auxílio à compreensão dessas e de outras técnicas de dança. Além disso, a improvisação pode ser elemento chave para a busca de inovações – neste momento, importa salientar que “as inovações”, ou “o novo”, aqui estão perspectivadas com base num contexto. Como na natureza, não há como nascer algo sem ter sido fecundado por e em algo, portanto, o novo se dá das relações entre o antigo e as necessidades, inquietações por mudanças, seja num processo de criação coreográfica, seja ao descobrir outras formas diferentes das tradicionais de se movimentar. Incorporada em espetáculos, a improvisação torna-se composição em tempo real, oferecendo nuances bastante variadas e inesperadas para os processos em dança.

Haselbach (1989) diz que improvisar significa executar algo sob certas condições, não previamente planejado: adaptar-se às dificuldades, tornando-se ponto de partida para uma mudança individual ou composição concreta. De modo geral, fica implícito que a improvisação oportuniza o desenvolvimento da capacidade adaptativa para um evento não planejado, por meio de uma dança não pautada nos modelos de movimentos.

Figura 15: Oficina no Entrando em Contato e Múltipla Dança, Florianópolis, 2010.



Foto: Cristiano Prim.

Eu vejo na improvisação, essa liberdade de códigos, esse movimento próprio [...] Se eu fosse relacionar com o alfabeto ou com as palavras de uma língua, então, eu tenho umas palavras de uma língua que eu posso utilizar, mas aí, se tu acessas o alfabeto, tu podes criar outras palavras, é uma coisa mais ou menos assim, e aí, por isso, o jogo (Vera Torres apud KRISCHKE, 2004).

Huizinga (1996) afirma que o jogo – nesse caso, a improvisação – não é a vida real ou corrente, ou seja, faz parte da vida, mas é diferente dela. Ele se constitui de imaginação e, por isso, torna-se sua representação. No Contato Improvisação, Paxton buscou aprofundar o conhecimento e a pesquisa no que chamou de “as estruturas mais elementares do movimento”: a física em coordenação com a consciência corporal e postural. A partir dessa ideia, pode-se pensar num processo criativo que está mais livre das interpretações e representações próprias do contexto da linguagem, em que certas convenções e predeterminações são necessárias para se desenvolver a linguagem. Dessa forma, a improvisação é um espaço potencial de criação, onde

“Estamos entrando em outro lugar, mais sensível e aberto, não tem muito a ver com a palavra, [é] abrir-se a uma experiência mais profunda” (Gustavo Lecce, Apêndice B.3.1).

Para mim, é um novo acordo mesmo entre o corpo que dança [...], um sistema de soluções, tu vais dialogando com esse sistema de soluções, vai ampliando, vai reestruturando, reorganizando, e é um sistema aberto que o tempo todo está se redefinindo, [...], então, é muito consciente, é uma construção de um jeito de se mexer também, é a construção do corpo (Zilá Muniz apud KRISCHKE, 2004).

A construção de um jeito novo de se mover promove, ao mesmo tempo, a construção do corpo. Nessa direção, podemos lembrar Merleau-Ponty (1980), que explica: a concepção não pode preceder a execução, ou seja, vamos entendendo do que estamos falando à medida que nos comunicamos. Uma constatação de Claire Filmon pode ilustrar essa integração:

[...] minha vida e a dança acontecem juntas. Muitas vezes, é difícil para mim estabelecer fronteiras entre ambas, mas o fato é que muita coisa da vida determina a dança, meu corpo depende da vida que levo e se desdobra numa dança que muitas vezes desconheço. A dança, na verdade, me ajuda a entender a vida. [risos]. Nem sempre posso dançar o que quero, porque a vida me dá outra dança, entende? É um constante diálogo, bonito, feio, ruim, bom, não sei... (Claire Filmon, Apêndice A.2).

É como resíduo desse processo que emergem as diferentes qualidades dos movimentos: os improvisadores não criam danças, criam corporalidades, que destilam dramaturgias de dança. Segundo Britto (2002), na improvisação, o caráter auto-organizativo contido na instabilidade intrínseca à natureza da dança manifesta-se de maneira mais exacerbada – por isso mesmo, com potencial maior de complexificação artística. A improvisação permite observar a emergência de novas configurações, a partir de condições já contidas no sistema como possibilidade.

A improvisação se dá nessa perspectiva teórica e prática de que trabalha com técnicas corporais sem fechar o modelo de técnica corporal. O que é improvisação? Ela tem o caráter vulgar do senso comum também de qualquer movimento, qualquer coisa que tu consigas realizar improvisadamente [...] O cerne da improvisação está no fato de ser uma experiência que gera uma representação, que vai possibilitar a expressão.[...] uma improvisação é ao mesmo tempo uma experiência, uma representação e uma expressão (Sandra Meyer Nunes apud KRISCHKE, 2004).

Ao improvisar, está-se inserido em uma cultura. O artista dialoga com as referências que habita, sem, no entanto, ser um “animal cultivado, ele assume a cultura desde o seu começo e funda-a novamente” (MERLEAU-PONTY, 1980, p.134). A improvisação não se restringe à reprodução da cultura, a uma representação, mas se baseia nessa relação entre a história e a obra do artista, e aí estão, ao mesmo tempo, a liberdade e os limites o – sua expressão vem dessa experiência. Experiência, expressão e representação estão unidas no jogo. A expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro. A expressão é o lançar-se e existir, independentemente de um sentido identificável. Assim, a improvisação significa compor e atuar simultaneamente. Ela pode ser vista como a própria dança realizada no instante de sua execução (MARTINS, 1999).

Nancy Stark Smith (Apêndice B.1.1) afirma que o trabalho do improvisador é “paradoxal, porque queremos estar aptos a aceitar e trabalhar com tudo, e, ao mesmo tempo, vamos selecionando, dando elementos, alterando elementos para escolher na composição, organizando”. Nota-se que a representação acontece com base no entendimento da relação, e este é possível de ler e diversificar a leitura, é o que Nita Little (Apêndice B.1.2) afirma como treino para perceber as possibilidades e escolhas, para além das aprendidas em nossa sociedade, ampliando e diversificando o poder de escolhas e interpretações. A expressão, a representação e a experiência andam no tempo da composição, diferentemente de outros processos, em que há tendência a focalizar um aspecto em detrimento de outro. Parece que, na improvisação, esses componentes desenvolvem-se e aprendem-se ao mesmo tempo, podendo certamente passar por reflexões e focos que privilegiam um ou outro desses três componentes.

Figura 16: Oficina no Transformando pela Prática 2009.



Foto: Pan Ribeiro.

Improvisar é compor com o outro [...] a improvisação é sempre o momento presente, traz uma leitura. Acho a improvisação muito importante e acho que leva para a vida das pessoas. Ela tem força transformadora, só que ela só é transformadora se você consegue conectar com outras coisas (Marta Cesar apud KRISCHKE, 2004).

Paxton, Nancy S. Smith e muitos outros atores dessa forma chamada Contato Improvisação, reiteradamente, afirmam que o Contato Improvisação é um fazer com o outro, desenvolveu-se técnica e artisticamente dependendo desse fator: a relação com o outro. “Contato é um lugar de encontro, pesquisa, investigação, colaboração para construir algo. Não se trata de cada um que faz, mas do que se cria nesse encontro, pesquisa investigação [...] há algo que vai além do pessoal, é transpessoal” (Nancy S. Smith, Apêndice B.1.1). Conectar com outras coisas também pode significar poder estar mais atento na dança, “[...] eu sinto que isso permite ao corpo uma oportunidade de uma nova organização e também de escolha na dança. Por que escolher é tão importante? Pela autonomia, pela criação” (Cris Turdo, Apêndice

B.3.1). Também, nesse ínterim, é necessário fazer distinção, para que a fusão seja possível (Nancy S. Smith, Apêndice B.1.1).

Improvisação, para mim, que me chamou muito a atenção em função de eu ir atrás de sistemas de dança, penso eu, que tenham uma determinada sistematização, mas, por outro lado, [que] ela não seja engessada, em função dos corpos que eu trabalho e do meu próprio corpo também [...] O lindo da improvisação para mim é o processo da criação que está embutido nela, de você criar (Ida Mara Freire apud KRISCHKE, 2004).

Marques (1999) defende a presença da improvisação no ensino da dança nas escolas, tanto pela possibilidade da experiência criativa quanto pelo fato de inúmeros processos educativos não garantirem a criação na formação do aluno. Ao ver de forma mais articulada e contextualizada suas estruturas, poderemos não apenas analisar, mas também recriar nexos, ter maior autonomia frente à própria dança (STRAZZACAPA, 2001). É importante salientar que ambos os processos são válidos na formação em dança. Garanti-los pode ser interessante para uma formação mais crítica e criativa em dança.

Eu me remeto ao que eu sentia quando fazia improvisação, porque para mim a improvisação esclarecia a aula de técnica, [...] na improvisação fica mais claro porque a gente pontua: estamos trabalhando o espaço, ou o tempo, ou a energia. A gente faz uma análise mais detalhada sobre dança no processo da improvisação do que numa aula de técnica (Ida Mara Freire apud KRISCHKE, 2004).

Há uma postura incentivada frente à improvisação e especificamente ao Contato Improvisação, que pode ser ilustrada pela ideia de um vazio central no espaço-tempo da dança. Segundo Nancy S. Smith,⁵¹ esse vazio está na prática que deve garantir momentos de

⁵¹ Essa afirmação está no contexto da fala de Nancy, em que ela descreve uma evolução técnica do CI, em que há grande controle e conhecimento de caminhos e estruturas de movimento, e se corre o risco de esquecer que é improvisação, portanto, não pode ser apenas repetição de movimentos no jogo físico, mas um encontro e a criação de algo que está fora do controle (Ver Apêndice B.1.1).

investigação comprometida e concentrada, mas aberta ao mistério. E é também um estado:

Um comportamento que se treina e se incentiva construir no dançarino, onde a inocência e a curiosidade estão em combinação com o comprometimento durante a improvisação [...] O marco do vazio central é uma referência para que a prática tenha raiz. (Apêndice B.1.1)

Ou uma atitude frente à pesquisa e experiência do movimento.

Quando você olhar para algo e disser: “Oh, isso é apenas material antigo” isso significa que seu cérebro parou de fazer perguntas. Não há absolutamente nada que deva ser inquestionável ou que poderia ser questionado sem derivar o material dele. [...] Você me perguntou antes o que me excita. O que me excita é tentar descobrir o que está acontecendo e, em seguida, estar horrorizado de já não sabermos, ou não ter sentido ou não intuir isso. O que impede a intuição? O que nos faz não ver ou sentir o acontecimento hélice quando andamos⁵²? [...] Como lidar com as coisas simples. Este é o tipo de coisa que realmente me excita. O pé batendo no chão, como ele faz isso? Como o peso é transferido? Como é que o corpo fica, enquanto ele faz se ele for usado corretamente? Perguntas surpreendentes. A relação mente/corpo, inúmeras fascinações flutuantes (PAXTON, 2010, p.67).⁵³

⁵² Em seu estudo *Material para a coluna*, Paxton (2010) desenvolve esse conceito da hélice, no qual se reconhecem as espirais do movimento.

⁵³ Tradução livre: When you can look at something and say, “Oh, that’s Just old stuff” it means your brain has stopped asking questions. There’s absolutely nothing that should go unquestioned or that could be questioned without deriving material from it. [...] You asked me earlier what turns me on. What turns me on is trying to find out what’s going on and then being aghast that we didn’t intuit it. What stops the intuition? What makes us not see or feel the helix happening when we walk? How to address the simple things [...] This is kind of thing that really turns me on. The foot hitting the floor, how does it do it? How does the weight get transferred? How does the body last as long as it does if it is

Segundo Neto (2002), o dicionário explica que improvisação significa extemporâneo, ou fora do tempo. Pode-se interpretar esse “fora do tempo” de duas maneiras contraditórias. Se descartamos toda noção de relógios, de meia-vida da cesura, de mecânicas celestes que são absolutamente incapazes de improvisação, e se assimilamos a noção de tempo à experiência humana de duração, que representa as experiências acumuladas durante uma vida, o tempo vai significar “aquilo que nós nos tornamos”. Fora do tempo vai querer dizer que, fora da experiência (consciente ou não), há material para fazer alguma coisa. Simultaneamente, “fora de” deveria ser analisado como “parte de”. Temos de utilizar o que nos tornamos, de modo a não sermos controlados por esse devir, que faria reproduzi-lo automaticamente. A improvisação é uma palavra para alguma coisa que não pode possuir nome [...]. Em outras palavras, a improvisação na dança é um diálogo sinestésico infinalizável, que nunca se esgota, nunca chega a um fim definitivo, mesmo se é interrompido no tempo e no espaço.

Em sua natureza, é necessária a espontaneidade, para acontecer a improvisação. Se ela não estiver presente, deixará de ser improvisação. Essa preocupação norteou alguns importantes artistas dessa técnica, como Paxton: “Ele fez uma série de reflexões acerca da natureza da improvisação e falou da performance como comportamento, ou seja, a chance de observar alguém reagindo espontaneamente, em oposição à performance como apresentação pré-concebida” (LEITE, 2004, p.16).

Figura 17: Projeto Entrando em Contato, CIC, Florianópolis, 2009.



Foto: Flávio Oliveira.

A improvisação, com relação à dança, apresenta estruturas anteriores às das técnicas já consolidadas e que, não raro, são autônomas a tais técnicas. Há foco no processo e na experiência, mais do que no resultado como modelo a se alcançar. Segundo Gil (2009), assume-se um processo de fazer dança, com base na pergunta “O que é dança?”, e encontra-se como cerne o jogo de improvisação, ao passo que se promovem processos novos de criação dela. Tal sentido, buscado no Contato Improvisação, não poderia significar aprisionamento das expressões, e sim uma forma de sistematizá-las, o que não elimina os conhecimentos que podem ser adquiridos e transformados.

O foco, interesse no espontâneo, não significa espontaneidade vulgar: há uma direção, embora sem a busca por “resultados” prontos. Badiou (2002) afirma que a vulgaridade vem da incapacidade de resistir a uma solicitação, e que a dança seria justamente o oposto: capacidade de reter o impulso e dar direção onde movimento e intensificação se encontram num corpo não forçado, desobediente às impulsões externas e também a suas próprias impulsões, quando cairia no usual.

Assim, nem é a movimentação fixada, predefinida, nem movimentação descontrolada: ambos os direcionamentos estão sujeitos a vontades que não libertam, afinal, “dança não é obediência, nem vulgaridade, é retenção” (idem, p.94). O mesmo autor discorre que a liberdade na dança deve ser capacidade de não obedecer a cada impulso, mas ser em si o movimento e a retenção possíveis de ser vistos. De

modo que a dança é o que, além da “mostração” dos movimentos ou da prontidão em seus desenhos exteriores, revela a força de sua retenção.

Da mesma forma que espontaneidade não é vulgaridade e deve ser problematizada para se sair de juízos de valor que não favorecem o entendimento da improvisação, a questão do conforto no Contato Improvisação é elemento por vezes confundido com a necessidade de prazer que o bailarino de Contato Improvisação busca (Cris Turdo, Apêndice B.3.1). Em Contato Improvisação, há foco nos sentidos e percepção, como caminho importante na formação do dançarino, porque isso é útil e necessário para a segurança da dança. Falamos de conforto e escuta, por serem um regulador, uma fronteira de segurança, mas isso está em movimento, não é regra, a regra é movimento, deve-se ver isso em contexto e nas intersubjetividades de que emergem os sentidos da prática na relação; portanto, mudança, relação, contexto e expressão se relacionam implicitamente no ato. Isso talvez explique a presença da ideia de prazer na dança. O conforto como lugar ideal é uma armadilha para o tornarmos um objeto (EIMCILA, Apêndice B.2.1).

Um dos professores de Contato Improvisação da Argentina aqui pesquisados, Gustavo Lecce, aponta para a noção de errar relacionada à ideia de “errante”, e não de “errado”. Relata ele que uma vez se apresentou no interior da Argentina, um primo seu foi assistir-lhe, e falou, depois de ver a peça: “Estão improvisando? Então nunca se equivocam?” (Apêndice B.3.1).

Gustavo Lecce (Apêndice B.3.1) sugere que o Contato Improvisação é uma mudança de paradigma para a dança e a vida. Ao mesmo tempo, é paradoxal, porque se, por um lado, “nunca se equivocam”, por outro, há algo que se está buscando em termos de comunicação e expressão, mas que está em movimento, não está dado anteriormente ao ato. O que se privilegia aqui não é fixo. Atenção e presença são movimentos, e não podem ser julgados com base em modelos e juízos de valor que, em verdade, fixam e descontextualizam. Por que o gesto deveria limitar-se a isso? (MERLEAU-PONTY, 1980).

Gil (2001) lembra que o movimento dançado não é de modo algum inconsciente ou reflexo, porém, a consciência em dança é de natureza distinta. Gil afirma: “A consciência deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma consciência do corpo” (idem, p.159). A ideia de Paxton citada em Gil (2001), de que se mover em dança “da maneira mais inconscientemente consciente possível”, estaria em não intensificar os poderes da consciência de si, o que atrapalharia o fluxo da dança por si, e, ao mesmo tempo, não em abolir esses poderes a ponto de deixar o corpo agir às cegas, quando não se teria consciência

das escolhas feitas no tempo da ação, movimento, dança, nem a possibilidade de transformá-las.

O autor coloca que uma estratégia para isso seria uma aproximação ao ambiente com o qual o corpo lida. Não é questão de acompanhar descritivamente as ações do corpo – algo certamente impossível para a consciência humana –, mas de ampliar a percepção e as sensações durante o movimento, abrindo mais espaços (*gaps*⁵⁴ – buracos) para uma tomada de consciência vinda do corpo, que o corpo informa e que pode oferecer subsídios para o enriquecimento do movimento e da própria dança. Nesse sentido, o corpo não só não age às cegas, mas oferece suporte especial para a dança, à medida que “abrimos” mais o corpo para nós mesmos. Por isso, em geral, os professores de Contato Improvisação praticam elementos de refinamento da percepção e são formados em alguma técnica de educação somática,⁵⁵ que é aplicada também em suas aulas de Contato Improvisação. Assim, as escolhas conscientes de ações predefinidas perdem lugar para as escolhas com base na sensação das relações durante a ação, que requerem constante reconhecimento da situação e atualização com base nisso, o que leva a crer que presença é aspecto essencial do Contato Improvisação.

Ricardo Neves,⁵⁶ ao falar de sua experiência ao dançar Contato Improvisação aponta para:

⁵⁴ Paxton criou esse conceito ao perceber que muito de nossa movimentação nos escapa e, quanto mais conscientes somos, mais possibilidades temos de escolhas. Ele é citado por Gil (2001).

⁵⁵ Segundo Thomas Hanna (apud FORTIN, 1996, p.1) e educação somática é: “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agindo em sinergia”.

⁵⁶ Professor, bailarino, produtor de Contato Improvisação e diretor artístico do Encontro Internacional de Contato Improvisação em São Paulo. Disponível em: <www.emcomtato.blogspot.com>. Acesso em: jun. 2012.

Presença. Sinto que a busca constante pelo relaxamento provoca um espaço dentro, que mantém o fluxo da vida. Volume: sinto meu corpo de uma maneira mais tridimensional. Conforto e prazer: caminho. Relacionamento: escutar o tempo do parceiro e o seu. Peso: amor. Saber: o Conhecimento passeia pelo corpo todo. No palco, busco me mover em conexão com todos os vivos e mortos, os seres moventes e os estáticos, busco ser o espaço. O Contato tem uma relação muito forte com onde termina meu corpo e começa o espaço.

Figura 18: Encontro de Contato Improvisação... Sobre o espaço...

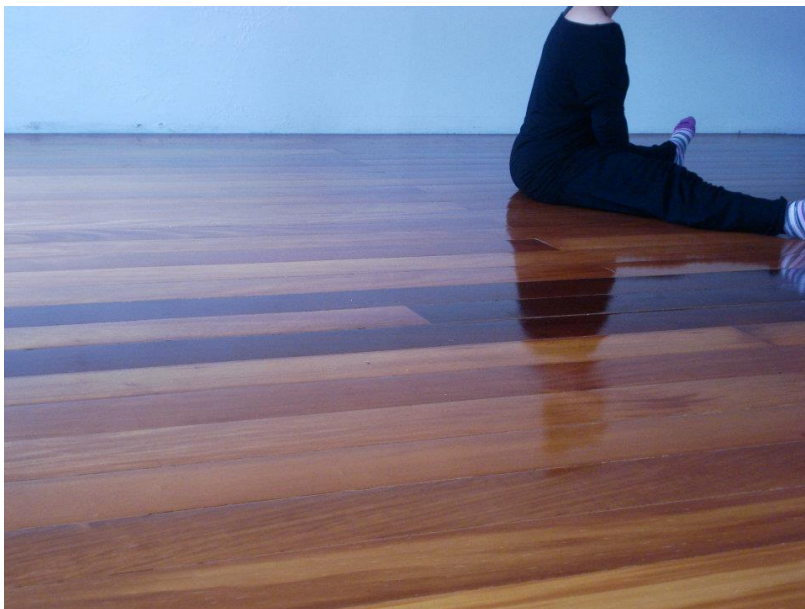


Foto: Vini. Florianópolis, 2011.

O corpo tem de se abrir ao espaço e ser, de certo modo, espaço. O espaço exterior tem de adquirir textura semelhante à do corpo, para que os gestos fluam do mesmo modo que o movimento flui pelo músculo. No espaço do corpo, criam-se os referenciais aos quais as direções exteriores devem se submeter, pois ele reordena as relações com o próprio espaço exterior (GIL, 2002, p.50).

Nita Little⁵⁷ (Apêndice B.1.2) afirma que a imaginação está bem no fundo da atenção⁵⁸ de cada um, e imaginamos geralmente com base no que culturalmente está proposto e imaginado. Na maior parte, usamos modos culturais que podem ser reconhecidos, ou melhor, modalidades de atenção reconhecida-reconhecível, que agem também como acordos em nossas relações.

Mas há outras variedades, e quanto mais criativo você pode ser para colocar a sua atenção, mais você vai se aventurar em territórios não imaginados culturalmente e assim é possível conhecer mais sobre a vida/realidade. Sobre o que você não pode falar, porque está dentro de acordos. Eu estou convidando você a ser um aventureiro da atenção (Nita Little, Apêndice B.1.2).

Podemos dizer que toda a dança desenvolve tal consciência e está oportunizando constantemente a criação, porém, em certos estilos, há maior ênfase nessa condição primária, caso do Contato Improvisação. Talvez, por se tratar de uma dança que buscava os princípios do movimento e da própria dança, haja explicitação e valorização dessa condição, que são consideradas, além de fundamentos, aspectos de investigação próprios à pesquisa. Essa busca do Contato Improvisação é também ligada à questão de como compor, criar dança, para além dos moldes socioculturais, por meio de conhecimento muito especializado nas leis que regem o movimento enquanto ele se dá.

Ao longo do texto, apresentaram-se alguns fundamentos a ser aprofundados constantemente, se quisermos favorecer a discussão sobre improvisação e arte, com base num entendimento de ser humano como multiplicidade e unidade.

Noções de erro, espontaneidade, criação e tradição, por exemplo, puderam ser revistas para além do senso comum e de juízos de valor.

⁵⁷ Forma a primeira geração do CI. Grande referência mundial, atualmente é doutoranda do Centro de Estudos da Performance na UCLA/EUA, com pesquisa voltada ao CI.

⁵⁸ Entendemos que haja diversas abordagens e conceitos de imaginação e atenção. No entanto, estamos aproximando os discursos de diferentes contextos, que apontam para a noção do **outro** na construção da realidade e do diálogo. Estamos, no momento, interessados em como os entrevistados revelam essa noção em suas falas e práticas.

Corpo, expressão e pensamento aqui também ressurgem de forma coesa, sem as fragmentações comuns tão distantes da realidade em movimento, que está viva “incorporada e encarnada”.⁵⁹ Também se indicou o tempo como fluxo do presente e enquanto experiência; e o espaço vazio, como potência de expressão. Apesar de reconhecer os limites dessa breve apresentação, imagina-se que seja uma abertura a noções tão presentes em nossa existência e que contrastam com suas abordagens mais comuns.

Com tudo isso, vale ressaltar:

Na improvisação, o sentido autoral da idéia de composição deslocou-se do sujeito para a relação que ele estabelece com o mundo em que vive. Corpo dança e mundo são co-autores involuntários de suas respectivas identidades. O entendimento da dança, deslocado para o eixo da instabilidade, reorganiza nossos conceitos estabilizados: põe no corpo o que estava na coreografia; a dança; põe na dança o que estava no corpo: a identidade; e põe na relação entre todos o que estava em cada um: a autoria. Diluir na vida o sujeito autoral é a ética deste registro estético (BRITTO, 2002).

As ideias descritas na citação acima sintetizam de forma eficaz o que se tem apresentado ao longo desta pesquisa sobre Contato Improvisação. Tais ideias oferecem subsídios importantes para a compreensão dos desdobramentos do próprio Contato Improvisação. Um dos aspectos foi a ideia da companhia de dança ceder lugar aos coletivos que trabalham em colaboração. O deslocamento do eixo do sujeito para a relação nesse processo foi identificado repetidamente, e a identidade do Contato Improvisação está deslocada para a dança também. O que dá forma à dança não é um processo anterior, nomeação, classificação, nem uma concepção já definida, entendimento estético ou qualquer definição relacionada à identidade, como, por exemplo, um modelo de corpo ou uma personalidade com a centralidade autoral, mas é na interdependência entre corpo, dança e mundo, como coautores involuntários, que se constrói esse registro estético que dilui na vida o sujeito autoral. Essa vem a ser a ética do Contato Improvisação.

⁵⁹ Referimo-nos a um termo apresentado por Kozel (2007, p.48), ao discorrer sobre a realidade e o conhecimento que provém da experiência do *embodied*.

3 A PRESENÇA DO OUTRO NA DANÇA

Figura 19: “O entre”.

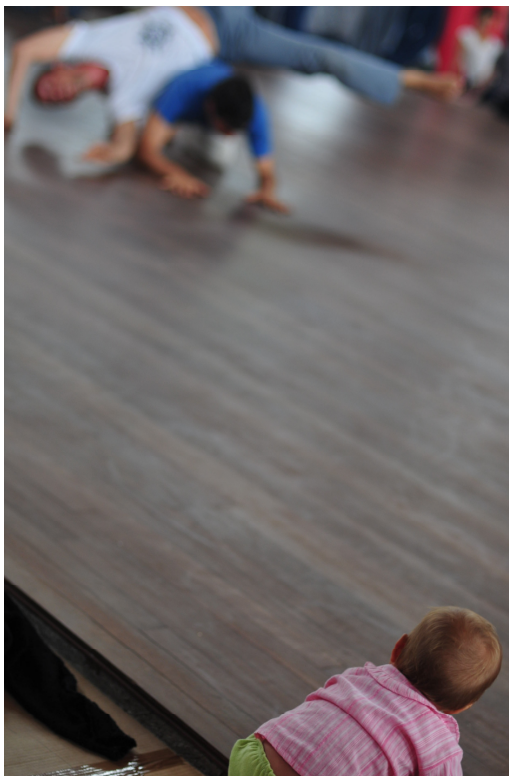


Foto: Maxim. Transformando 2012.

A Dança

(Pablo Neruda)

Te amo sem saber como, nem quando, nem onde.
Te amo diretamente sem problemas nem orgulho;
Assim te amo porque não sei amar de outra maneira,
Senão assim, deste modo, em que não sou nem és.
Tão perto de tua mão sobre meu peito é minha,
Tão perto que se fecham teus olhos com meu sonho.

Tu eras também uma pequena folha

(Pablo Neruda)

Tu eras também uma pequena folha
que tremia no meu peito.
O vento da vida pôs-te ali.
A princípio não te vi: não soube
que ias comigo,
até que as tuas raízes
atravessaram o meu peito,
se uniram aos fios do meu sangue,
falaram pela minha boca,
floresceram comigo.⁶⁰

Este capítulo apresenta informações conceituais sobre o Contato Improvisação, pois interessa a possibilidade de apreender um fenômeno por diversas vias (MERLEAU-PONTY, 1994), de modo que a descrição do Contato Improvisação possa ser rica e oferecer elementos para diferentes e renovadas leituras.

A descrição e conceituação do Contato Improvisação conduziram a noções de “diálogo” e de “outro”, como definidoras da qualidade da relação humana e, portanto, de relações em dança e ensino. Uma imersão mais aprofundada e com base nas experiências de práticas do Contato Improvisação visa a oferecer exemplos, bem como assegurar a escolha aqui feita por esses elementos, para a relação dentro da prática, estende-os a outras relações humanas, como a educação.

Merleau-Ponty (1974, 1980, 1984, 1994), Levinas (2004) e Silva (2012) trouxeram fundamentação teórica para as questões de fundo nas relações de diálogo, como a questão da presença do outro, da diferença e da alteridade. Pareceu-nos oferecerem contribuições teórico-práticas significativas para o Contato Improvisação.

3.1 CONTATO IMPROVISACÃO: UMA CONSTRUÇÃO DE DIÁLOGO

No sentido de aprofundar o Contato Improvisação, encontramos diferentes formas de descrevê-lo. Na primeira, descreve-se uma experiência pessoal de prática, em que se relata a própria sensação e o percurso de atenção e memória da pesquisadora, convidando o leitor a reviver, de certa forma e de sua forma, essa experiência. A segunda é a de Novack (1990), que, como bailarina de Contato Improvisação e

⁶⁰ Trechos dos poemas.

também antropóloga, oferece uma descrição muito representativa da forma e traz imagens bastante elucidativas do que se pode encontrar no Contato Improvisação.

O diálogo com diversas concepções de artistas e pesquisadores dessa forma recebeu apoio teórico especial de Levinas (2004) e Merleau-Ponty (1974), para discutir os elementos significativos que emergem dos conceitos de Contato Improvisação: diálogo e o outro.

A intenção é, ao mesmo tempo, compreender essa prática e trazer elementos que aprofundem o Contato Improvisação e a discussão sobre as relações humanas essencialmente baseadas no fazer com o outro.⁶¹

Descrição 1: Memórias de uma dança

Estou em pé, sinto meu corpo e vivo, seus pequenos movimentos. Movo meu braço para cima, o toque do ar e a mudança no espaço geram um encadeamento de respostas e sensações novas: o peso navega por outros locais, o equilíbrio frágil se refaz temporariamente. Sinto-me leve, sinto meus pés e alinhamento dos ossos, minhas pernas são firmes, mas relaxo os músculos e as sinto de forma fluida. Movo o quadril dobrando os joelhos. O que meu corpo deseja e precisa fazer? Abaixo e toco o chão com as duas mãos, vejo o chão com meus olhos, eles também “tocam” o chão. Chão liso, reconheço esse tato. Entro mais ainda no chão, como se ele fosse uma pessoa, oferecendo gradualmente meu peso, abrindo meu corpo para ele, conhecendo o chão como se fosse pela primeira vez e lembrando como ele é, em geral, plano. O chão me toca, sinto meu corpo, as tensões, as linhas e ossos da cabeça e do quadril. Abraço meus joelhos e estendo minhas costas no chão, fecho os olhos, a pele, a luz e o ar na pele, a respiração. Estou ali, há uma brisa entrando e está um pouco frio, só um pouco, me movo mais, buscando me aquecer. Rolo pelo chão e respiro, monto nas mãos empurro o chão, elevo o quadril e subo nas pernas. Voltei a ficar em pé e o traço do movimento ecoa em mim, volto as mãos para o chão, para uma parada

⁶¹ A educação é necessariamente um fazer com o outro, ao longo da sua história, sempre foi praticada com base nesse princípio. No entanto, a educação na modernidade ocidental, de modo geral, constituiu-se marcadamente por relações de poder e hierarquia, com pouco diálogo e raro reconhecimento do outro, de forma que o diálogo e o outro podem ser fundamentos significativos para a educação que deseje formar sujeitos engajados no mundo e vendo o mundo em constante mudança (SAVIANI, 1989). Anteriormente, Freire e Brandão foram citados como referências com contribuições importantes da discussão e transformação da educação mais recente.

de mão. Tenho medo, mas o peso e o equilíbrio me convidam, desejo esse ato. No balanço, há certo vazio de conhecimento, em algum momento do gesto me perco, descontrolo-me, deslizo para o chão e sorrio pela tentativa, rolo de novo e respiro, estendo meu corpo no chão e toco outra pessoa. Minha atenção vai para o ponto de contato, onde estou, como tocar? Estou percorrendo esse novo território, os pontos de contato mudam de forma fluida, sem desconectarmos. Em algum momento, o toque se aprofunda, estamos juntos, sigo seu movimento, uma pausa, estamos respirando? O convite a seguir como um só corpo, esquecendo de mim, aprendendo com o outro, sobre mim, a subir e descer, fluir, contrapor. Em outro momento, meu corpo sobe no contato do ombro do meu colega, estou voando, sinto que estou suspensa, surpresa, minha atenção segue no ponto, mas o equilíbrio é um tema que envolve minhas sensações. Giro, sou girada, giramos juntos, estou desorientada, a única coisa de que tenho certeza é onde está meu parceiro e o chão, desço enjoada e tonta, ao descer, ele sobe, e sua pressão sobre mim me recompõe. Somos água e forma, nos derramamos um no outro e somos território um do outro, margens de um rio, rio em pleno movimento... Ambos os rios se oferecem a um vale onde descansam, respiramos juntos, deitados no chão. Ainda, pequenos derramamentos seguem acontecendo dentro do corpo, aceitando a gravidade, entregando-nos no contato, sem empurrar, caindo no outro, no chão. Um pequeno rolar da minha cabeça, resultante do relaxamento, convida a um novo início, nos separamos, sigo reconhecendo as ondas daquela dança vivida, vívida. Logo, um novo encontro acontecerá. Meu corpo e minha consciência estão sempre operando nesta direção de encontrar-me num tempo e espaço dilatados pela sensação e criação. Tudo tão junto, junto e misturado, limites e transbordamentos. Gratidão. (Florianópolis, junho, 2012).

Descrição 2:

Dois homens jovens, vestindo camisetas e calças leves e soltas no corpo, rolam e deslizam sobre o chão, movendo-se muito próximos um do outro, sem se olhar diretamente [...] Eles circulam juntos. O ombro de um desliza pelas costas do outro, cabeça toca cabeça, os quadris descansam momentaneamente sobre uma perna, e de repente (parece), o maior deles é carregado nas costas do outro, seu peso suspenso tranquilamente, seus braços pendendo no ar. A figura que carrega muda levemente de posição e seu parceiro cai suavemente ao chão; os dois enredados, mas não emaranhados, rolam e deslizam um sobre o outro, agora trocando apoios como dois lutadores amigáveis, cujo desejo é manter-se em movimento ao invés de atingir o oponente [...] (NOVACK, 1990, p.3).

Essas descrições podem ajudar a visualizar e entender, na prática, como se dá essa proposta de movimento. Diferentes definições são possíveis para o Contato Improvisação, pois são muitas as vozes, diferentes desdobramentos e entendimentos da mesma manifestação. Nancy Stark Smith fala dessa pluralidade, como sendo às vezes difícil para ela conciliar, mas, ao mesmo tempo, reconhece que tem sido a forma mais eficaz: “O Contato Improvisação está em boas mãos, são muitas mãos e temos a revista que pode nos unir. De certa forma, é um lugar de encontro” (Apêndice B.1.1).

Das definições a seguir apresentadas, destacaremos alguns elementos para discutir o Contato Improvisação e as noções de encontro que levam em conta a cooperação e a alteridade.

Contato Improvisação é um sistema em evolução do movimento iniciado em 1972, pelo coreógrafo americano Steve Paxton. A forma de dança improvisada é baseada na comunicação entre corpos em movimento, que estão em contato físico, e sua relação combinada com as leis físicas que regem seu movimento de inércia-gravidade, *momentum*.⁶² O corpo, a fim de abrir a essas sensações, aprende a liberar a tensão muscular em excesso e abandonar certa qualidade de

⁶² *Momentum* = massa x energia. Pode ser exemplificado no ato de se balançar num parque, na hora em que não é mais necessário fazer grandes esforços para que o balanço siga subindo e descendo com seu corpo. Estamos numa situação de *momentum*, quando o peso da massa é reduzido pela energia do movimento. Em CI, há diversas situações em que o momentum atua e é aproveitado.

voluntariedade, para experimentar o fluxo natural do movimento. A prática inclui rolar, cair, ficar de cabeça para baixo, na sequência de um ponto de contato físico, apoiando e dando peso a um parceiro. Improvisações de contato são diálogos físicos espontâneos, que vão desde a quietude até trocas altamente energéticas. A prontidão é desenvolvida para trabalhar em um estado energético de desorientação física, confiando nos próprios instintos básicos de sobrevivência. É um jogo livre com equilíbrio, autocorrigir os movimentos, trazendo à tona uma verdade físico-emocional sobre um momento compartilhado de movimento, que deixa os participantes informados, centrados e animados (PAXTON et al., 1979).⁶³

Não há uma única definição de CI. Mais do que definição, Contato Improvisação é uma proposição artística [...]. É uma proposta de subcultura, questiona valores que regem o status quo e questiona a própria dança. No Contato Improvisação bailarinos fazem a dança, não coreógrafos fazem para bailarinos. Um espírito de colaboração rege o diálogo que fomenta esta dança. Muitas vezes parece arte marcial, arte esporte, isto é arte? Nela é sugerido cortar a expressão pessoal a 50%, uma pessoa só não poderá decidir como será a dança. (Nancy S. Smith, Apêndice B.1.1).

⁶³ Tradução livre: “Contact Improvisation is an evolving system of movement initiated in 1972 by American choreographer Steve Paxton. The improvised dance form is based on the communication between two moving bodies that are in physical contact and their combined relationship to the physical laws that govern their motion-gravity, momentum, inertia. The body, in order to open to these sensations, learns to release excess muscular tension and abandon a certain quality of willfulness to experience the natural flow of movement. Practice includes rolling, falling, being upside down, following a physical point of contact, supporting and giving weight to a partner. Contact Improvisations are spontaneous physical dialogues that range from stillness to highly energetic exchanges. Alertness is developed in order to work in an energetic state of physical disorientation trusting on one’s basic survival instincts. It is a free play with balance, self-correcting the wrong moves and reinforcing the right ones, bringing forth a physical/emotional truth about a shared moment of movement that leaves the participants informed, centered and enlivened”.

Que é Contato Improvisação?

Uma forma de dança

Um encontro sem palavras

Um encontro com o outro e com as palavras dos corpos

Um duo em movimento espontâneo, em contato físico

Um encontro onde desfrutar o prazer de nos movermos e nos comunicarmos através da linguagem do corpo.

(ENTÍN, 1997, p.11)

Figura 20: *Jam* no Transformando pela Prática 2012.



Foto: Maxim.

Contato Improvisação é uma exploração aberta das possibilidades cinestésicas dos corpos em movimento, por meio do contato. Às vezes, selvagem e atlético, às vezes, calmo e meditativo, é uma forma aberta a todos os corpos e mentes questionadores (CHUNG, 2009).

Contato Improvisação é um quadro para um dueto de dança improvisada. Uma vez que é essencialmente uma dança de investigação de peso, toque e comunicação, não adere a uma definição única ou programa de certificação pedagógica. Todos os praticantes finalmente participam na definição, divulgação e desenvolvimento da forma através

da sua própria prática e descoberta (CONTACT QUARTERLY, 2012, p.78).

[...] É uma dança de natureza improvisada onde os bailarinos não se esforçam em chegar a resultados, mas sim buscam soltar a vontade de fazer para sentir o fluxo natural do movimento. O Contato Improvisação outorga a possibilidade a quem o pratica de confiar em sua própria inteligência física para poder estar presente, com os sentidos abertos e a percepção expandida, no momento em que a dança é criada (LEPKOF, 2007, p.88).

Num exercício de conectar esses conceitos à luz de noções de autores como Levinas (2004) e Merleau-Ponty (1974, 1980, 1994) buscaremos fundamentar teoricamente esses conceitos descritos na prática, para, com isso, possibilitar um aprofundamento no entendimento de o que seja o Contato Improvisação.

Contato Improvisação não é uma forma pronta e acabada, é um “sistema de movimento em evolução”, ou seja, não é uma linguagem fechada, mas sim “uma exploração aberta”, um campo de possibilidades, onde “todos os praticantes finalmente participam na definição, divulgação e desenvolvimento da forma através de sua própria prática e descoberta”. Desse modo, não é centralizado numa escola, pessoa ou verdade, mas se faz verdade por meio da relação e na consideração de espaço e acontecimento “entre”. Esse espaço é um campo de sentido passível de nomear, mas, na abertura ao outro, há um campo de circulação de sentidos, que é o diálogo. Por se basear no diálogo, pode ser considerado infinalizável, ainda que seja identificável, reconhecível (MERLEAU-PONTY, 1974).

Dessa maneira, Contato Improvisação é uma prática para “corpos e mentes questionadores”, que convidam à “imaginação poética”, ao passo em que ampliam horizontes culturais, dialogando e estabelecendo novos nexos, novas significações e articulações, onde corpo e mente não se colocam como dualidade, mas ambiguidade, coexistência (MERLEAU-PONTY, 1994).

“Se a linguagem não está fundada numa relação anterior à compreensão e que constitui a razão” (LEVINAS, 2004, p.27), a força da “comunicação” não está submissa a uma idealização da expressividade artística. No Contato Improvisação, isso leva a pensar o comunicar como feito expressivo em si, no qual as implicações da comunicação criam nuances só possíveis por conta de que nela “uma

pessoa só não poderá decidir como será a dança”. Desse modo, o feito depende da relação, desdobra-se no compromisso com essa relação, no interesse pelo outro como legítimo outro, nessa construção. Movido pelo diálogo, pela necessidade de comunicar, nessa relação, o ser vai além de suas fronteiras e, com isso, supera-se, na gratuidade do sair de si para o outro (LEVINAS, 2004).

Além disso, o outro “eu mesmo” emerge nessa relação “entre”, que abre o corpo às sensações, ao ambiente, e abandona certa qualidade de voluntariedade, permite a atuação do e no mundo, da e na comunicação, para além dos predeterminismos frequentes, para assim, perceber e permitir o fluxo “natural do movimento”, seja ele dança ou o movimento dos diversos corpos, intencionalidades, objetos e intensidades do mundo. Para o acontecimento da dança durante seu ato, nos “diálogos físicos espontâneos”, o saber vai além do inteligível ou de uma teorização, mas considera o “instinto” e uma “inteligência física” própria dos sentidos abertos e de percepção expandida.

Observando as concepções aqui apresentadas sobre o Contato Improvisação e com base nas concepções de Merleau-Ponty (1974) e Levinas (2004), conclui-se que o Contato Improvisação pode ser uma proposta de comunicação baseada no diálogo interessado no outro “eu mesmo” e na relação com o outro como “rosto”. O outro é, independentemente da percepção que o descobre e apreende. Ao mesmo tempo, na relação entre seres humanos, esse vínculo com outrem não se reduz à representação de outrem, mas a sua invocação (LEVINAS, 2004, p.29).

Enfim, a relação entre seres humanos será irredutível à compreensão, à medida que flexibiliza e desestabiliza relações de poder, se afasta do exercício do poder, à medida que é enquanto próximo que o homem é acessível. Assim, não se limita a compreender, conforme se afasta das relações de poder, nomear não se torna tão importante, a coexistência retira essa importância que reduz a relação entre os seres humanos. O humano só se oferece a uma relação que não é poder, pois, na hora em que o domino, ele me escapa, não há diálogo legítimo, se não o vejo como semelhante, próximo. Mas ele não é um ser humano universal, qualquer, ele é semelhante, porém, único. Sempre que nossas relações saem dessa percepção do outro como “rosto” (LEVINAS, 2004), temos o outro que me escapa como sujeito, ele é objeto e se torna impossível acessar.

Considerando-se que o Contato Improvisação poderia estar ligado ao sentido ético de alteridade, em que não se trata de conhecer o outro, mas de viver por ele, em que a liberdade decorre da responsabilidade e

minha conduta se inspira na responsabilidade para com o outro, ele somente é possível se vejo o outro não como um ser universal, mas concreto e efetivo em minha existência, como “rostos”, indivíduo e coexistente. Alguém com quem compartilho a existência, que, ao mesmo tempo em que nomeio, invoco (LEVINAS, 2004).

Portanto, se a intersubjetividade é uma dimensão própria da existência, então, é na interface das experiências subjetivas que reconhecemos a alteridade: o outro não está lá porque ele já lá está desde sempre, uma vez que não constituímos a intersubjetividade, mas ela nos constitui (SILVA, 2012).

Toda a tentativa de tornar o Contato Improvisação um objeto e defini-lo de forma fechada retira dele sua natureza, da mesma forma que toda a tentativa de fazer do outro um objeto já conhecido e, portanto, passível de manipulação também retira a possibilidade do Contato Improvisação se manifestar em sua potencialidade de diálogo.

[...] É também um lugar de encontro sagrado e de inspiração. [...] Fazer Contato com outro ser implica forjar um universo onde nós podemos empreender riscos, intercâmbio, comunicação e testemunho. É um cruzamento fértil, onde habilidade, instinto e imaginação poética convergem. [...] (Andrew Harwood, Canadá, via *email* de divulgação de oficina, março/2012).

Dentre todos, destaca-se o conceito de Contato Improvisação acima, posto que sintetiza as noções de ser humano como unidade, em que “instinto e imaginação poética convergem”, e apresenta noções de comunicação, de diálogo e do outro, destacadas por Merleau-Ponty (1974, 1980, 1994) e revistas em Levinas (2004), bem como porque afirma que é “forjar um universo” comum, “empreender riscos, intercâmbio, comunicação e testemunho”. Além disso, aponta para a noção de alteridade ao sugerir o sagrado⁶⁴ e a inspiração presentes na relação em que “alteridade e intimidade se associam, e até mesmo se confundem, pelo Amor” (SILVA, 2012, p.22).

⁶⁴ Levinas (2004) explica que, no campo do sagrado, há uma relação em que não se quer compreender, mas acessar, invocar, partilhar, e que as relações legítimas entre os seres humanos estariam nesse campo do sagrado, já que, ao nomear, chamamos alguém, um rosto, abrimos espaço para o outro chegar, se o outro é somente um nome, este se torna objeto.

Figura 21: Transformando pela Prática 2012.... O fim de uma dança...



Foto e arte: Hasya Olya.

É exercício importante e quiçá fundamental, ao fazer artístico e nas relações, que o humano viva esse “ser” como verbo, enquanto acontecimento que se desdobra a sua frente, acontecimento no qual está imerso, não como conceito “ser humano”, e sim como acontecimento ser humano. Contudo, o que o torna humano, o humaniza verdadeiramente, é uma ruptura da indiferença com relação ao outro, “a possibilidade do um-para-o-outro, um para o outro que é o acontecimento ético” (SILVA, 2012).

Ao que parece, o Contato Improvisação favorece a experiência das noções de coexistência, alteridade, diálogo e do “outro”, desenvolvidas pelos autores acima citados. Apesar disso, temos clareza de que, por conta da variedade de praticantes e abordagens, essas noções podem servir como fontes para nutrir a relação durante a prática, numa orientação ética que permite a organização e a escuta aberta ao outro.

3.2 O ENCONTRO: INFINITO PARTICULAR

Para o momento, parece-nos importante aprofundar as noções de coexistência, do outro e do diálogo, com a ajuda de Merleau-Ponty

(1974, 1980), Levinas (2004) e Kozel (2007). Encontramos, ao longo deste percurso, no texto e na pesquisa, interdependência dos elementos e sujeitos que compõem o Contato Improvisação, ou seja, a relação os está construindo e está simultaneamente construindo o próprio Contato Improvisação. Esse processo solidário e deslocado das relações hierárquicas comuns em nossa sociedade não é coeso, tampouco homogêneo, há camadas de diferenciação que estão em contato, em atrito, diálogo e movimento, gerando, também, na coexistência, uma indiferenciação, na qual estrutura e conteúdo tornam-se a mesma coisa, visto que a relação e o constante movimento são os princípios dessa forma. A analogia com uma cebola, em que casca e conteúdo são feitos do mesmo material, onde há uma diferenciação e, ao mesmo tempo, contínua comunicação e contato, gerando indiferenciação, parece acertada:

Ser cebola – A cebola não é uma caixa. Tudo o que ela contém é exatamente identificado com o que é conteúdo, segundo um paradoxo pelicular que oferece, com certeza, uma imagem predileta do geômetra, do filósofo, como também do artista. Na cebola, de fato, a casca é o caroço: não há mais hierarquia possível doravante entre o centro e a periferia. Uma solidariedade perturbadora, baseada no contato – mas também em tênues interstícios –, ata o invólucro e a coisa envolvida. O exterior, aqui, não é mais que uma muda do interior (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.25).

Figura 22: Corpos se misturam, integram-se, desintegram-se...



Foto: Pan Ribeiro. Transformando pela Prática 2009.

A foto anterior, de certa forma, pode revelar esse aspecto “ser cebola”: ao mesmo tempo, dois dançarinos formam um corpo, mas também são dois, e há muitas camadas de relações nesse encontro. Nesse sentido, cada dançarino é tão transformado durante a dança, que revela algo muito próprio, e nesse diálogo está sua produtividade, sua expressão, é o que tem de mais próprio. No entanto, só é tudo isso para comunicar. O outro, ao ouvi-lo e compreendê-lo, alcança-o no que tem de mais individual. O universal e o individual não estão em oposição, há sim um desdobramento do primeiro, ganhando sentido atual no segundo. É preciso que o diálogo os lance para uma significação que nem ele nem o outro possuíam, pois se:

[...] outrem é verdadeiramente um outro, é preciso que, num certo momento, eu seja surpreendido, desorientado e que nós nos reencontremos não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de diferente e isto supõe uma transformação de mim mesmo e do outrem outro tanto, é preciso que nossas diferenças não sejam mais como qualidades opacas, é preciso que se tenham tornado sentidos (MERLEAU-PONTY, 1974, p.151).

Para ilustrar essa afirmação, remete-se a uma experiência, na qual seis dançarinos improvisavam,⁶⁵ e, deles, a pesquisadora era a única mulher. Entrei no jogo sem pensar nesse aspecto, porém, essa diferença me arremessou para fora do diálogo, me parecia impossível qualquer interlocução frente ao gritante fato de que eu, em diversos níveis (gênero, qualidade de movimento, estado de atenção), não era igual a eles. A transformação de mim mesma nessa situação foi a desestabilização da liberdade entre nós. Para mim, parecia não haver espaço possível, movimento legítimo, diálogo viável. Parece-me que essa noção de gênero (que é ampla e variada, certamente) habitou e limitou minha expressão. Isso me leva a crer que o importante reconhecimento dessas “qualidades opacas” não chegou a tornar-se “sentidos”. No fim da dança, falamos dessa dificuldade.

Essas não são situações raras no Contato Improvisação, estamos sempre lidando com nossas próprias noções de nós mesmos e com a expressão de nós que só pode se concretizar na relação, e então revelar a nós “um outro”, no limite do impossível, ou melhor, do impensado.

De fato, o diálogo é tão antigo quanto a palavra, e a verdade não é algo a ser reproduzido, e sim produzido, sentido e atualizado a cada diálogo. A palavra é uma antecipação e retomada de sentidos já conhecidos, em que tomamos o enunciado e o indicativo. Mas é possível e imprescindível que, na evidência de um mundo sentido e vivido, lembremos tudo o que entra de tácito, de informalizado, de não tematizado, dando novas possibilidades de significação para a palavra.⁶⁶

⁶⁵ Durante o seminário com Nita Litle, em fevereiro de 2012, São Paulo.

⁶⁶ Percebe-se a complexidade e mobilidade dessa relação na experiência: penso que posso lidar sem dificuldade com relação às diferenças de gênero, mesmo porque não havia essa consideração até começarmos a dançar. Uma situação apresenta-me outro eu, em que não tenho essa capacidade. É outro eu ainda limitado a noções culturais predefinidas, talvez um quase outro eu, visto que é inesperado, mas emerge e ainda circula num substrato sociocultural. Sem superá-lo, encontrei-me com as determinações socioculturais e uma nova experiência delas, em vez de experimentar um diálogo em que nossa humanidade sai desses condicionantes. Minha percepção é a de que são muitas as entradas e possibilidades de experimentar a realidade. O ser humano é múltiplo, e são simultâneas e muitas as camadas da experiência. Como já foi citado (MERLEAU-PONTY, 1980), interessa perceber a história como um impulso para a criação, e não como um fechamento. No entanto, todo o processo de diálogo e de conhecer passa por diferentes entradas no ser, quando

Figura 23: *Jam* na rua, Praça XV, Florianópolis, 2011.



Foto: Silmar Pereira.

O vazio entra aí, nesse movimento em que o pensamento toma outras proporções, alimentadas pelo sentido e vivido, e despidas de pré-juízos, ou melhor, vazias⁶⁷ “[...] Malarmée era fascinado pela página em branco, porque queria dizer o tudo... mas o poeta vive a paixão da linguagem, que é ser obrigado a não dizer tudo se queremos dizer alguma coisa” (MERLEAU-PONTY, 1974, p.152). A página em branco ou o vazio são potencialidades, que interrogam seu preenchimento, mas sem dizer como e por quê, apenas sugerem o preenchimento, o movimento em direção à expressão.

Então, esse movimento entre vazio e preenchimento – pelo outro, pela diferença –, dado pelo diálogo, se é uma condição humana, o é à medida que o homem destrói a generalidade da espécie e faz admitir

se move no mundo. Elas não exatamente representam um fechamento, mas a abertura, fissura das relações, compondo a realidade.

⁶⁷ Novamente nos encontramos com a necessidade de uma descentralização já apontada anteriormente ao longo do texto, ao discutir a improvisação, o diálogo e o outro.

outras em sua singularidade. “É ainda chamando-o palavra ou espontaneidade que designaremos esse gesto ambíguo, que faz o universal com o singular e o sentido com nossa vida” (MERLEAU-PONTY, 1974, p.153). Desse modo, do diálogo emerge a individuação e também o sentido atual de cada “palavra”. Não seria assim também com o movimento? Podemos reconhecer um mesmo movimento, no entanto, ele é expressão genuína de quem o faz e, também, ao mesmo tempo, é uma atualização do sentido dele em termos da dança e por dentro da lógica ali construída.

Nancy S. Smith (Apêndice B.1.1), apresentou um exercício⁶⁸ de improvisação de movimento que batizou de “venha como és/estás” (*come as you are*). Ele consiste em atravessar o espaço, mantendo-se fiel a si mesmo ao mover-se, retirando, por um lado, as expectativas de execução em dança e colocando a expectativa de ser verdadeiro, fiel, a si. Fizemo-no em grupos de três pessoas, seguindo numa direção e buscando focar cada um em si mesmo. Dele, extraíram-se as seguintes afirmações: movo-me para me encontrar; o movimento sou eu.

Há algo de “outro eu” nesse movimento. O exercício lança a questão de se é possível estar numa presença tal que permita que meu gesto seja eu; espontaneidade, no sentido de Merleau-Ponty (1974), que meu gesto oferte para mim mesmo o outro eu que está à margem de meu campo “de visão”, na periferia, me compondo, mas de um lugar onde eu não o manipulo conscientemente. Ao liberar esse outro eu, sigo meu percurso, nesse exercício de permitir ser simplesmente, dialogando dentro e fora de mim, pegando sentidos e significados já existentes e deixando-os escapar, para tornar possível uma presença que oferece sentidos transformados, transformando-me.

Em um segundo momento do exercício, Nancy S. Smith propõe que os três participantes se desloquem, fazendo o “venha como és/estás”, começando a considerar “coexistência”. Ela explica que coexistir é fazer o que se faz, mas estar escutando o outro, notando esse outro, e talvez numa relação. Pode-se desfrutar da relação circunstancial, e eu posso ajustar isso. Coexistência nos dá a condição de não reagir de modo habitual, fortalecendo nossa independência (Apêndice B.1.1). Como apontamos anteriormente, Merleau-Ponty (1974) supõe que coexistimos à medida que nosso mundo sensível é tocado e partilhado por outro. Coexistir não parece ser o mesmo que dialogar, mas, ao tornar o outro efetivo em meu campo de atuação, há transformações em mim

⁶⁸ Num seminário de Contato Improvisação, Montevideu, dezembro de 2011.

que não necessariamente vêm da comunicação intencional com o outro, mas da efetivação de sua presença em meu mundo sensível.

Mas há a possibilidade também de haver uma grande permeabilidade durante a dança ou durante o diálogo – diálogo este que é nossa construção e que nos constitui. Apesar dessa permeabilidade e troca de percepções, não há possibilidade de um passar a ser o outro, pois ambos são sempre distintos, únicos, mesmo que também sejam bastante íntimos, sendo quase um só, porém: “a carne de um não é substituível da do outro” (KOZEL, 2007, p.244). A noção de coexistência é um importante norteador dessa relação.

Junto a isso, no momento em que se está em relação e coexistindo, há multiplicação de possibilidades, renovação de sentidos e significados, transformação dos sujeitos. É como se o mundo e o sujeitos se desdobrassem em outros, ou melhor, é uma abertura do mundo e do outro, para além do que havia antes, gerando diversidade.

Como dançarina, sou o que move e o que não move, devo saber que o move e o que não move no espaço, eu crio um espaço, na medida em que tenho consciência dessa interface, e vai além de mim. Fazer e criar são relação mútua. Presença também tem a ver com limite. Onde eu começo? Se eu não começo e termino na minha pele, então minha noção começa a mudar. Então minha noção de independência é perturbada pelo outro. O que acontece entre nós quando dançamos, não estabelecendo dependência, por que não deixamos tão claro onde um e o outro começa e termina? (Nita Litle, Apêndice B.1.2).

Essa parece ser uma possível descrição de multiplicação do campo do sensível, com horizontes e junções que se abrem no diálogo, ao passo em que considera o invisível e o visível como faces da realidade. Novas fronteiras mostram-se através do outro, no diálogo com o outro, ampliando e estendendo o campo de cada um (MERLEAU-PONTY, 1974).

Numa outra experiência, Alito Alessi (Apêndice A.1) propôs que duas pessoas (1 e 2) se olhassem nos olhos, para “ler a mente” uma da outra, (1) tentando adivinhar o que ele (2) imagina, e esse alguém (2) deve imaginar-se fazendo um movimento com início meio e fim. O que adivinha (1) faz o movimento que acha que o outro imaginou estar fazendo, depois, o outro (2) mostra o que realmente imaginou. Após

tentativas e trocas de papéis, muitas risadas, coincidências e, em não poucos casos, total diferença entre o que se imagina e o que se “adivinha”, Alito Alessi explica que ninguém se preocupe por ter “adivinhado” bem ou mal, pois principal no exercício é estar aberto à imaginação do outro, e não adivinhar. Ele parece considerar essa conexão e essa realidade do outro como legítimas, ao considerar esse deslocamento da centralidade de um na direção de perceber, intuir a imaginação do outro, como parte fundamental do processo.

Da mesma forma: “chegar a algo escutando, excluindo ou incluindo coisas é ler e ser legível. De novo, devemos focar no processo: o som está fazendo com que a escuta seja refinada, e não se trata tanto de escutar o som” (Vargas,⁶⁹ Apêndice B.1.1). Esse músico improvisador sugere que a música nos leve a uma escuta refinada e a uma escuta da música em si. O processo de escutar, ou seja, a relação, está em discussão na música, a composição dá-se com ênfase na sintonia, na relação. Esse artista está propondo, com a música, um outro movimento ao seu interlocutor, um diálogo, o qual parece ser anterior ao das palavras, ou melhor: sons entendidos, afinados, classificados, em que o que se requer não é exatamente a palavra, mas o vazio, a interrogação, para tornar sensível. Assim, atuar interrogando o mundo, atuar seu mundo sensível, para abri-lo ao outro eu mesmo e ao outro diferente, que pode me transformar, ao sugerir que atente para escutar.

Ele está aí sugerindo algo mais próximo de um coexistir, já que a composição fica à mercê da potência de relação, retirando a hegemonia de estéticas predefinidas e indo na direção de compartilhar uma experiência de estar presente, situando-se ao ser interrogado a escutar e, assim, também construir sentidos mais autônomos para a música.

Sem dúvida, esse processo que interroga a música, o movimento, o outro, não está descolado da relação com a cultura e história, apenas propõe culturalmente outro vetor. Permite, pela interrogação que faz, uma nova apreensão de si mesmo e do mundo, valorizando a experiência antes do nome ou de uma classificação. De todo modo, o que se sugere é uma percepção dessa relação entre a história e a experiência, lembrando que não deveria haver hierarquia prévia. Isso remete a Kozel (2007), ao citar que os elementos da *performance* estão em constante diálogo, e não numa tentativa de recolocá-lo em outro lugar ou de trocar um elemento

⁶⁹ Músico instrumentista e improvisador, colabora com Nancy Stark Smith há alguns anos, buscando relações da dança de CI com a música essencialmente experimental. Um artigo de sua autoria sobre composição pode ser encontrado em *Contact quaterly* (2003).

pelo outro. Não se está buscando um equilibrado círculo de trocas, Kozel está interessada na dimensão afetiva e transformadora da relação (p.245).

Quando Nancy S. Smith (Apêndice B.1.1) diz “estou ensinando para que seja um estudo, uma pesquisa, ensinando curiosidade”, há um deslocamento também do papel do professor. Ela está propondo um coexistir e, portanto, valorizando o outro e o diálogo na relação, ou apenas apontando uma metodologia de apreensão mecânica do mundo sentido, vivido. Isso não parece ser possível, pois, se a apreensão mecânica do mundo sentido e vivido é justamente o distanciamento desse mundo, e, assim, sua transformação em objeto para dissecá-lo, esse mundo vivido e em movimento não pode estar ali, estaria escapando. O sentir como um aspecto do saber é condição para que o mundo sentido, vivido seja apreendido, portanto, só pode ser dissecado, congelado no tempo e no espaço dentro dos matizes de um jogo apenas inspirado nesse tema e que pode voltar como elemento renovado desde aí. Ensinar curiosidade não é ensinar somente uma metodologia, não parece ser. Ensinar curiosidade é mais dar ao outro voz e perguntar pela voz de outro eu – voz e escuta: diálogo!

Outro exemplo, mais na direção da organização e repasse dos saberes em Contato Improvisação, pode ajudar a descrever como essas noções do outro, da coexistência e do diálogo têm sido experimentadas e problematizadas na prática:

O fato é que não há como reproduzir a forma sem vida [tirar a luva da mão], a luva não tem forma sem vida. A forma não é algo mau, mas o Contato Improvisação não é só a forma. A forma está em boas mãos, porque há muita gente, muita inteligência, livros publicações, *websites*. A *Contact quarterly* é uma maneira de organizar e comunicar. Comunicação para não desperdiçar a força. O que dá para ser permanência no Contato Improvisação é a circulação (Nancy S. Smith, Apêndice B.1.1).

Os termos de Merleau-Ponty (1974) sobre o “universal”, que talvez possa ser aqui visto como “forma”, aquilo que já é identificável, reproduzível, e o “individual”, que se manifesta e expressa na relação, aqui representado como “vida”, são termos que não estão em oposição, há sim um desdobramento do primeiro, que ganha sentido atual no

segundo. Desse modo, não competem, pois são efetivamente a operação do diálogo.

Quando Paxton (2006) cita a “questão da delicadeza”, por exemplo, no contexto da necessidade de definir o Contato Improvisação e ao mesmo tempo de deixá-lo livre de definições que o encerrem, está falando da necessidade de abrir espaço aos diversos desdobramentos e interpretações que as relações no Contato Improvisação possam inspirar, mas não a ponto de perder-se no mar das possibilidades. É a delicadeza ao tratar do conhecimento como algo que não está pronto, pois “o Contato Improvisação não está pronto” (idem), mas, ao mesmo tempo, é identificável.

Paxton defende (2006) que já há misturas, incorporações de elementos do Contato Improvisação em outras práticas corporais, o que indica, ao mesmo tempo, a capacidade de relacionar e também de apresentar contornos, elementos definidores do Contato Improvisação. Não se trata, portanto, de considerá-lo indefinido, pois muitas, aliás, são as definições encontradas, mas sim de não fechá-lo num modelo ou forma, a ponto de descaracterizar sua dimensão de improvisação, investigação e, portanto, aberta sim e contextualizada. Talvez possamos apoiar esse argumento também no que Merleau-Ponty (1974) descreve como espontaneidade, campo e mundo sensível. Há permeabilidade desse campo que, por fim, só existe porque estamos no mundo e em relação. Desde que começamos a interagir, o mundo sensível vai sendo composto em nosso campo, e nossa expressão é a espontaneidade. Vale lembrar que, como a cebola não é uma caixa, contém forma e conteúdo em si mesma, é preenchida e não há hierarquias já que seu conteúdo é o mesmo, as diferenciações que faz em seu ténue contato de camadas entre camadas são vitais para manter seu frescor.

Se na coexistência não é por exclusão que me relaciono, mas por abertura, a relação vai alimentando um campo de sentido, por isso, reconhecível, passível de nomear, mas a serviço do diálogo, ou melhor, recolocado no diálogo, e então configurando a circulação de sentidos e a possibilidade real do outro como legítimo e de mim como outro eu.

Da mesma forma:

Contato Improvisação é um lugar de encontro e pesquisa, não é DE alguém que o faz, não é alguém, está no entre e além da relação com o outro. Mais do que definição, Contato Improvisação é uma proposição artística. Uma política e poética do compartilhar, incluir;

comunicação com poesia e imaginação. [...] Acho que é por isso que talvez as pessoas estejam interessadas, envolvidas, isso faz com que a pessoa se sinta viva, presente, incluída. (Nancy Smith, Apêndice B.1.1).

Ao deslocar sua centralidade e considerar o Contato Improvisação um espaço comum que potencializa o encontro e a revelação de si e do outro, talvez se esteja almejando o espaço para que a arte e a comunicação aconteçam, por se considerar o campo sensível como tácito, tangível, sem modelos. Afinal, “não é DE alguém que o faz, não é alguém, está no entre e além da relação com o outro”, mas está apontando para uma atitude curiosa frente ao mundo, curiosa e sensível, que interroga, porque, em verdade, quer diálogo.

3.2.1 O acontecimento “entre”

Figura 24: Aterrissando ou decolando? Entre pés e chão... Diversas possibilidades.



Foto: Julia Limaverde. Transformando pela Prática 2012.

Entre nós, quando estamos dançando em contato, há um terceiro campo de possibilidades, que se abre por conta de uma comunicação direta dos corpos (MERLEAU-PONTY, 1994). Não há minha vontade e a do outro, há o acontecimento do encontro de dois corpos e um convite

ao diálogo. Esse diálogo constrói uma ponte para que “outro corpo possível” nasça dessa relação. Torno-me outro. Nessa direção, Kozel (2007) apresenta o termo *intercorporeidade*,⁷⁰ que se refere a interações físicas e subjetivas num campo de relações entre corpos, que resulta em criar realidade. Sendo assim, o “entre” é resultado e também definidor do diálogo.

Em Contato Improvisação, “há uma interdependência e ao mesmo tempo uma independência, se há cumplicidade entre os bailarinos” (Nita Little, Apêndice B.1.2). Essa cumplicidade vem da atenção e da presença no toque e no diálogo. A compreensão implícita da presença do outro como fator fundamental ao jogo, bem como de aspectos relacionados à segurança⁷¹ entre os participantes, faz possível reconhecer esse “entre” como um terceiro corpo atuando na dança, interferindo e atualizando constantemente a dança. Segundo Nita Little (Apêndice B.1.2), um limite para a comunicação direta entre os corpos seriam os condicionantes culturais como definidores da relação e, com isso, pode-se entrar no jogo sem considerar a presença e a atenção como fundamentos, de forma a colocar esses mesmos limites em movimento, já que o presente está acontecendo e não está dado *a priori*. Nesse sentido, considera-se ao mesmo tempo, “jogar com esses limites e desestabilizá-los” (Nita Little, Apêndice B.1.2).

Quando afirmamos que cada um de nós deve ter iniciativa, e não esperar do outro resposta para alguma falta que percebe, como integrantes do coletivo PlanoB, defendemos que devemos nos perguntar se isso significaria dar vazão à falta que a relação estabelece, indo na direção de preencher essa falta, ou diferença, mostrando sua singularidade nessa relação e assim construindo um diálogo. Mas, ao mesmo tempo, poder-se-ia ir na direção da pergunta: O que realmente falta? Identificar o campo e a relação que determina essa falta; e mais: perceber se essa falta dá movimento ao diálogo ou o emudece, retomando a relação sujeito-objeto que nos coloca todos numa situação de opacidade, no sentido que Merleau-Ponty dá ao termo (1974).

Quando dizemos⁷² que estamos interessados nos limites do desmoronamento da relação, não estamos dizendo que queremos o ruir, mas queremos, sim, a liberdade contida aí. Fica a questão de como

⁷⁰ *Intercorporeality* (Tradução livre).

⁷¹ A escuta e o diálogo dos corpos é um treino importante para favorecer a segurança. São diversos os exercícios nesse sentido, a começar pela Pequena Dança. Um guia nessa direção, com muitas atividades, é Kaltenbrunner (1998).

⁷² Nós, os integrantes desse coletivo.

valorizar esse aspecto, sem fechá-lo num novo conceito que aprisionaria toda a criatividade da relação e tiraria a legitimidade do outro e a potência do diálogo.

Como já foi apresentado em outros momentos, esse exercício é como um desvio ou um esvaziamento, de modo que sentidos, sensação e presença são os fios condutores na relação, seria considerar o estudo do “campo sensível” na formação humana e, nesse caso, artística. Atemo-nos ao ambiente, uma ambiência do vivido, do sensível, que pode ser observado, recriado tomado como material de criação em movimento ou em dança. Trata-se de abrir o sensível para que o diálogo, a dança, enfim, o espaço, “entre”, opere! Trata-se de poder experimentar em quais situações o diálogo com a realidade, sendo criativo com a poesia e a imaginação, propõe outro eu, questionando e recriando outro campo sensível.

Nancy S. Smith (Apêndice B.1.1), em muitos momentos, cita o vazio como importante marco do Contato Improvisação. Ele pode ser visto como um espaço de experimentação e observação, dentro de um círculo formado pelo grupo, numa *jam*, numa aula, enfim, tomado como parte do processo de prática do Contato Improvisação, ou seja, um espaço objetivo e concreto. Mas esse vazio é também um estado de permanente curiosidade: capacidade de ser um corpo atual, que percebe (MERLEAU-PONTY, 1994).

Onde é esse espaço vazio? Entre as células? Sua mente? Atitude? Materiais? Como estar livre num espaço esférico? Um marco... e pode ser diferente para cada pessoa. Diversas coisas estão acontecendo, de forma que vivemos em estado de graça potencial. Estados dos estados: muitas cores, sentimentos. Me interessa como funciona. Há muito fluir no Contato Improvisação, como cultivar um estado para conseguir fluir, não é uma coisa, um movimento, há mais que isso. Vazio além dos elementos (Nancy Smith, Apêndice B.1.1).

O “entre” (LEVINAS, 2004), ao tornar-se “nós”, traz também a ideia de que há um vazio habitável potencialmente, um vazio construído pelo Contato Improvisação e que possibilita o Contato Improvisação, pois esse “entre” é potência de nosso encontro, um exercício de coexistência, em que está operando o silêncio, a falta, o espaço antes das palavras. É um campo do sensível sempre se atualizando: o diálogo.

Falar do “entre” também remete a aspectos da política, pois o ato essencialmente político deveria naturalmente conceber o outro em sua prática, em sua elaboração. “O humano pode ser uma forma de facilitar a conexão de mentes, corpos, linguagem, coexistência que leve ao sentimento de que ‘há algo para eu fazer’” (Nancy S. Smith, Apêndice B.1.1), ou seja, estou comprometido com o mundo para além de mim e coextensivo a mim (MERLEAU-PONTY, 1994). Junto ao comprometimento, no mesmo movimento, gera-se a noção de pertencimento.⁷³

“Aprender a caminhar numa floresta sem interferir na vida que está ali, mas também saber se colocar e ter vitalidade para responder à reverberação: estas são, para mim, dança” (Nita Litle, Apêndice B.1.2). Parece que essa afirmação também pode receber acolhida da noção de universal e individual de Merleau-Ponty (1974), em sua descrição sobre o diálogo.

Ao sugerir que, quando improvisamos (pensando improvisação como composição em tempo real), “devemos ter convicção” e, segundo Nancy S. Smith (Apêndice B.1.1), isso não significa “Ai que importante o que estou fazendo”, nem “Ai... o que eu deveria fazer?”, muito ou nada acabam sendo ineficazes. Numa relação de diálogo, é preciso deixar de ser muito importante o seu gesto, para que então o gesto tenha o sentido de comunicar, como se fosse ela a comunicação que move o gesto, e não o contrário.⁷⁴ É preciso também deixar de se ver insignificante, considerar a concretude de seu gesto, presença, e suas implicações no mundo. É preciso ser uma relação carnal, no sentido que Merleau-Ponty (1984) aponta para que a convicção seja tomada como presença.

Ao tratar do tema Política e Poética, Nancy S. Smith (Apêndice B.1.1) afirma: “[...] compartilhar... acho que considerar o outro no processo artístico, no momento de apresentar, incluir e também ser concreto, é uma forma de política. Poesia e imaginação são caminhos também”.

“Qual é a política de seguir e seguir, sem relações definidas de poder, deixar que venham e desapareçam, e possamos experimentar momentos de criação, onde não estamos em relações de poder?” (PAXTON, 2006). Não há negação do fato de que traçamos relações de poder ao dançar, mas sim a consideração de que estas estão em

⁷³ Levinas (2004) sugere que o comprometimento com o outro é o sentido maior da própria existência e que ele estaria pautando uma ética para a atualidade.

⁷⁴ Ou melhor, gesto e comunicação são indissociáveis.

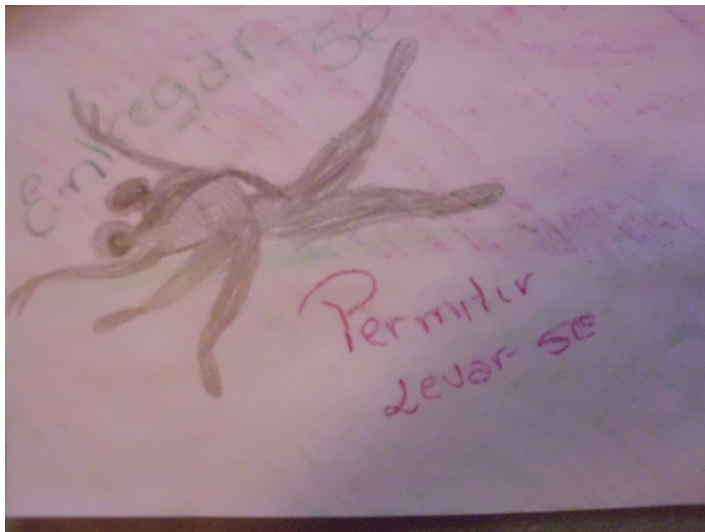
constante movimento e que podemos “experimentar momentos de criação, em que não estamos em relações de poder”, ou seja, em que há uma tal ruptura de paradigmas e de estrutura, que o outro eu e o outro outro manifestam, não como objetos na relação, mas como sujeitos que coexistem e compartilham um mundo sensível. Além disso, há o fato de não se agregar juízo de valor às relações, mas compreendê-las em movimento, transitórias. Nesse sentido, Levinas (2004) defende que uma relação entre humanos só pode ser destituída de poder, senão o humano nos escapa. No momento em que vemos o rosto, sua individuação e diferença, e vemos, ao mesmo tempo, a classe humana a qual pertencemos, portanto, igualamo-nos, nessa hora, e o “entre” se torna nós, e nenhum dos dois é objeto do outro. Ambos estamos ao alcance um do outro.

Contato Improvisação não é uma ferramenta para ação política, e sim em si mesma é política. Toda ação e gesto que faço determinam minha relação com o mundo. A visão linear e dualista de nossa sociedade, hierárquica e dicotômica. Estruturas políticas capitalistas se utilizam disso, posições fixas são importantes para esta forma. Contato Improvisação está no estado de movimento não em posições fixas. Segurança é algo que estamos nos dando mutuamente na dança. Há investimento na boa vontade: boa vontade produz movimento e vice-versa. Mudança de paradigma revitaliza práticas que a gente já faz, por exemplo: a maneira de tomada de decisões a partir da atenção. Atenção é uma atividade (Nita Litle, Apêndice B.1.2).

Levinas (2004) também lembra a importância de nos responsabilizarmos por nossa presença no mundo, o compromisso com a existência e suas reverberações. Propõe, assim, uma tomada ética das relações, cujo eixo principal está no fazer e no ser para o outro, uma relação que podemos reconhecer com sendo de alteridade. Essa ética para a atualidade é também política.

3.2.2 Abrir-se ao outro

Figura 25: Desenho feito por dançarina depois de oficina de Contato Improvisação. Jaraguá do Sul, 2012.



Acho que estar em contato significa sentir-se em relação, participando do que quer que seja. Percebendo-se na relação e ao mesmo tempo percebendo as mudanças que a relação causa em si mesmo (Nancy S. Smith, Apêndice B.1.1).

Nancy S. Smith (Apêndice B.1.1) sugere que estar em contato depende de generosidade, oferecer seu movimento ao mundo e perceber o mundo atuando em seu ser. Ter atenção curiosa pode ajudar a orientar esse gesto generoso para com o mundo, e essa atenção curiosa tem a ver com ver o mundo com certo espanto e inocência.

Há muito a conhecer, o mundo não está dado. Como vimos, temos acordos de como, com que e em que prestar atenção, para acordarmos sobre o mundo. Segundo Nita Litle (Apêndice B.1.2), para abrir o leque de possibilidades de o que significa ser humano, é preciso permitir que esse corpo sonhe, sonhe possibilidades. Para ela, o Contato Improvisação é uma prática de possibilidades, mais interessa o corpo que quer conhecer do que o corpo que faz. O Contato Improvisação é continuamente “o que eu sei?”:

Você não pode desligar isso fazendo Contato Improvisação. De fato, quanto mais habilidade você tem nesse reino, mais níveis do seu corpo você traz para a dança. É por isso que a gente fala que a criação está nisso, onde prestamos atenção. Preciso me engajar no mundo. (Nita Little, 2012)

Nesse sentido, Nancy S. Smith (2005) afirma que o Contato Improvisação é uma estrutura para a improvisação, e o vocabulário desenvolvido, que pode ser identificado num salto ou num *portée*,⁷⁵ não será Contato Improvisação, se não estiver em plena improvisação, perguntando ao outro, trazendo o movimento para além da expectativa pessoal ou do outro.

É verdade que temos todo esse vocabulário e um monte de danças se parece com ele, como um estilo. Mas o quê, dentro da forma, dá esta aparência? Se você toma a forma sem o que está por trás dela, o que você tem? Estamos enfatizando o corpo como totalidade e inter-relacionado (SMITH, 2005, p.54).

Dessa maneira, estar com o outro é estar em construção, a partir do outro, na relação com ele. O corpo e a forma de se estar são fruto da relação, e não podem ser previamente definidos, apesar de haver elementos do passado de cada um que dão, ao mesmo tempo, o limite e a transcendência (MERLEAU-PONTY, 1994).

Quando duas mãos se tocam, qual toca e qual é tocada? Apesar de haver grande permeabilidade e troca de percepções durante o diálogo, que é nossa construção e que nos constitui, não há possibilidade de uma mão passar a ser a outra ou de um dançarino passar a ser o outro.

Houve uma *jam*⁷⁶ em que fui suspendida, sem saber e sem ter tempo de escolher.⁷⁷ O espaço do diálogo foi cortado e, ao mesmo tempo, deixei de existir na relação, como sujeito. Espaço e movimento são elementos de pesquisa e podem ser também o corpo de cada um, mas o corpo de cada um não pode ser o meu próprio. Daí vem a

⁷⁵ Elevação de um dançarino acima e com a ajuda do outro.

⁷⁶ Intercâmbio em Buenos Aires, março 2012.

⁷⁷ Escolha, nesse momento, diz respeito à capacidade do corpo de resolver, não precisando necessariamente ser consciente.

importância da interrogação: O que eu sei? (Nita Little, Apêndice B.1.2). A supressão desse espaço vazio para o diálogo pode gerar esse tipo de situação.

É importante salientar que, nesse caso, interessa o outro como sujeito que está coexistindo, e não como um objeto de manipulação para a pesquisa e experimentação pessoal (Cris Turdo, Apêndice B.3.1). Essa relação, na qual minhas decisões acontecem em função do outro, é o que podemos chamar de alteridade (LEVINAS, 2004). O outro me constitui. O conceito de responsividade,⁷⁸ apresentado por Kozel (2007), pode facilitar o entendimento: não há controle unilateral, está-se respondendo de forma corresponsável na relação. Esse é um direcionamento ético fundamental para as relações humanas que estejam interessadas na abertura ao outro e na coexistência.

Tocar me afeta e é afeto. O toque me dá percepção dos limites do eu e, ao mesmo tempo, a expansão do eu no mundo e no outro. É um gesto e um conhecer o mundo, ao mesmo tempo, é um receber e dar recíprocos, é um conhecer-se e um conhecer o outro, num mesmo movimento. Estou tocando e sendo tocado, percebo meus limites: minha pele, minha timidez; e minhas expansões: minha pele expandida no outro – especialmente no Contato Improvisação, é como se o corpo do outro fosse, ao mesmo tempo, o meu corpo também, a minha curiosidade e a minha abertura ao mundo.

O toque é cultural. Le Breton (2010) lembra que há uma antropologia dos sentidos: uma forma de perceber e relacionar sentidos aos significados, e o toque é aprendido culturalmente. Há orientações e significados aprendidos sobre o toque, há uma etiqueta do toque. Ao mesmo tempo, há aspectos do movimento e também do toque que se relacionam mais diretamente com segurança e conforto, e são possivelmente mais ligados à dimensão de autopreservação. É possível reconhecer acolhimento e segurança, independentemente das diferenças culturais, é algo mais primário. O intercâmbio entre essas dimensões é de grande interesse para o Contato Improvisação, por ser uma pesquisa de movimento e de contato. A abertura também pode vir de um aprofundamento da relação com esse instinto.

Nita Little (Apêndice B.1.2) pergunta, com sua dança, quais limites sociais pode superar ou quebrar, estar consciente para poder quebrar na comunicação e no movimento... no toque. Superar esses limites significa aumentar as possibilidades de se constituir como humano, e ser humano é também criar novos sentidos e possibilidades,

⁷⁸ *Responsivity* (KOZEL, 2007, tradução livre).

ser capaz de superar e ao mesmo tempo participar das relações culturais. Afinal, se a realidade está em movimento, como afirma Saviani (1983), criação e tradição estão operando, gerando esse movimento.

O mundo é uma atividade. Em vez de um mundo de objetos, é um mundo vivo e em movimento, nunca o mesmo. A nossa presença no mundo não está separada, a gente está sendo “mundado”. Como dançarinos, quanto mais estamos sensíveis para isso, mais nossa dança pode manifestar, expressar e se engajar em diferentes níveis de realidade. Com uma presença mais engajada e articulada: eu chorei de poder (Nita Little, Apêndice B.1.2)

Figura 26: Oficina no Evento Sul em Contato.

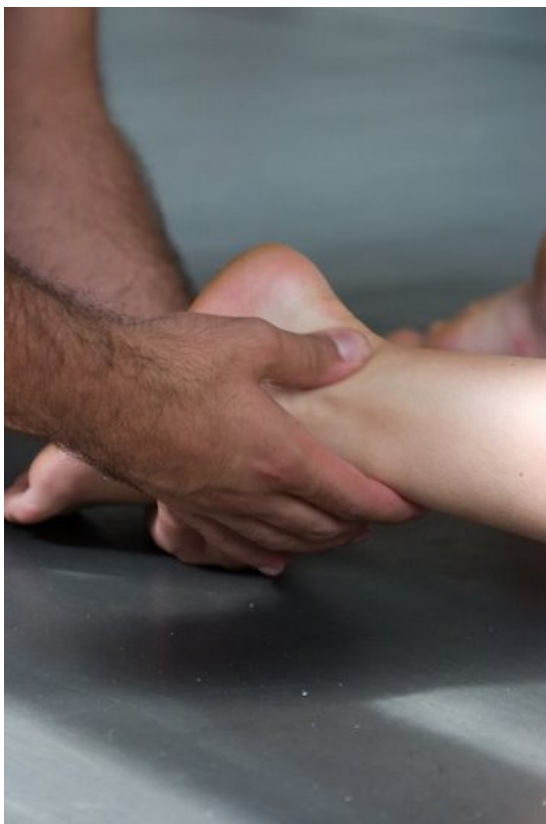


Foto: Frank Jeske, POA, 2009.

Quando eu toco o outro, na situação do Contato Improvisação, há uma mudança na atenção. O toque é uma referência e um guia, organizando meu corpo e movimento, escolhas relativas a esse ponto de contato, como: manter-me em contato ou me afastar; o nível de pressão, a leitura do movimento e das relações entre os movedores, dentre outros; escolhas que geram respostas, mudanças e novas escolhas, em função das mudanças.

A compreensão do outro é, ao mesmo tempo, a criação do outro (KOZEL, 2007). A questão fundamental: O que eu sei?, apresentada por Nita Litle (Apêndice B.1.2) e discutida amplamente por Merleau-Ponty

(1994) remete ao processo do conhecer, que é em verdade um processo imaginativo, criativo e de existir no mundo.

Nesse sentido, o contato, toque que estabelece um processo mútuo de conhecimento e criação e que é uma referência do estar no mundo a partir do sensível e palpável no corpo, é um campo riquíssimo para a construção do jogo no Contato Improvisação. Nele habitam muitas e diversas possibilidades, que incluem as culturalmente dadas, mas que vão além delas. Podem ir na direção de abstrações e também de percepções, apreensões impossíveis de interpretar.

Por vezes, ficam impressões do que houve, por exemplo: sensação de calor, medo, movimento dentro do corpo. Vivencio aspectos meus ou de outra pessoa, outro movimento, outro corpo que não se parece comigo, ou com o que eu entendia parecer. Posso me entender e me estender de mais de uma maneira. Viver o diálogo, o outro, o silêncio, o vazio.

Da descrição de experiências do Contato Improvisação, percebe-se a ênfase não apenas no que é, mas também nos meios e no modo de ser do Contato Improvisação. Noções de diálogo, coexistência, alteridade e *responsividade* alimentaram esse processo, e podem inspirar o ensino da dança e outras relações humanas, comprometidas ética e esteticamente com o outro.

4 (IN)CONCLUSÕES: LIMITES E TRANSBORDAMENTOS

A verdade

Pablo Neruda

Amo-vos, idealismo e realismo,
Como água e pedra
Sois
Partes do mundo,
Luz e raiz da árvore da vida
Sei que não pode ser, mas desejei-o.
Amo o que não tem mais do que sonhos.
Tenho um jardim de flores que não existem.
Sou decididamente triangular.
Não posso mais com a razão no ombro.
Quero inventar o mar de cada dia.
Parece que o homem
Atropela a paisagem
Há que deixar que a beleza dance
Com os galãs menos recomendáveis,
Entre o dia e a noite:
Não a obriguemos a tomar a pílula
Da verdade como um medicamento.
E o real? Também, sem dúvida alguma,
Mas que nos aumente,
Que nos alongue, que nos arpie,
Que nos exprima
Tanto a ordem do pão como a da alma.
A sussurrar! Ordeno
Ao bosque puro
Que diga em segredo o seu segredo,
E à verdade: Não te detenhas tanto
Que te endureças até a mentira.
Não sou reitor de nada, não comando
E por isso entesouro
Os equívocos todos no meu canto⁷⁹.

⁷⁹ Trechos do poema.

Figura 27: Convergências e projeções.



Foto: Maxim. Transformando 2012.

Para abordar o Contato Improvisação, partimos de experiências, relacionando o vivido às leituras, escritas, partituras, ideias e movimentos que cercam e compõem o motivo. Como pesquisa etnográfica e de inspiração fenomenológica, o convívio e a imersão na experiência proporcionaram as construções de reflexões e descrições.

Tentando contribuir para esse rico diálogo, ou melhor, dar mais ênfase ao sabor e saber desse gesto no mundo da dança e também da educação, percebemos o encontro, e do encontro imediatamente se manifesta o outro, e, como condição do encontro: o diálogo. São marcas, aspectos que vêm sendo perseguidos, que vêm inspirando esta proposta, desde seus primórdios. De certa forma, esta pode ser sua diferença e, talvez, sua grande contribuição: a importância que o diálogo e o outro tomam na construção da proposta Contato Improvisação.

Por isso, “o outro”, “o encontro” e “o diálogo” são dimensões que merecem ser aprofundadas, já que são desafios inerentes à prática do Contato Improvisação e, ao mesmo tempo, são inerentes à existência humana.

O outro e o diálogo dão:

[...] à palavra o poder de dizer no total mais do que diz palavra por palavra, e se ultrapassar dela mesma, que se trate de lançar outrem em direção do que sei e que ainda não compreendeu, ou de levar a mim mesmo em direção do que vou compreender (MERLEAU-PONTY, 1974, p.139).

Assim, os dançarinos, sujeitos envolvidos na relação, são capazes de construir algo para além do determinado, uma verdade por diálogo, confronto e retomada, da qual participamos, não porque pensamos da mesma maneira, mas porque cada um, com sua maneira, é convidado, atingido. Mas, para conter todas as potencialidades, um diálogo, antes de tudo, deveria partir do silêncio, do vazio. A posição central de onde eu parto deve se deslocar para receber verdadeiramente o outro, não há como perceber sua presença de forma legítima, se eu não me ausentar dessa posição, promover o vazio, o silêncio... de conceitos, entendimentos, preconceitos. “[...] entremos então um pouco no diálogo – e primeiro na relação silenciosa com outrem –, se queremos compreender o poder mais próprio da palavra” (MERLEAU-PONTY, 1974, p.141).

O outro é um convite a minha abertura no mundo, a que eu me esqueça de mim e ao mesmo tempo me conheça como outro, ou seja, só posso ir além de mim na relação com o outro. No entanto, o outro, aos meus olhos, está sempre à margem do que vejo, pois, ao vê-lo, retiro sua real presença, torno-o objeto. De certa forma, a relação com o outro não é de conhecê-lo no sentido de nomeá-lo, classificá-lo, colocá-lo dentro

de meu universo cultural predefinido, mas sim de coexistir, compartilhar, na construção da realidade. Nesse sentido, tenho de sair de meu eixo de relações estereotipadas.

O problema é tentar compreender como me descentralizo, pois “[...] é no mais secreto de mim mesmo que se faz a estranha articulação com outrem; o mistério de outrem não passa do mistério de mim mesmo” (MERLEAU-PONTY, 1974, p.143). O mundo percebido, no qual interajo, é o mesmo que o do outro, e somente assim posso conceber que este existe: ao compartilhar meu mundo percebido. O outro legitima minha existência e realidade. A centralidade é como fixação em uma referência ou referencial, que qualifica e limita a minha inserção no mundo, e descentralizar seria buscar minha inserção imediata e também para além de condicionantes, não mais meu nome, mas sim minha presença está em jogo.

Em mim, há lugar para o outro, desde que comecei a perceber. Desde que comecei a me mover em direção ao mundo (a meu campo do sensível), esse lugar esteve aí. Sentir as consequências dessa relação com o mundo pode fazer considerar que há uma “universalidade do sentir”, que nos coloca juntos, compartilhando. Visto que minha percepção é impacto do mundo sobre mim e tomada de meus gestos sobre ele, não é difícil considerar que o outro também atue e seja atuado pelo mundo. Cabe lembrar que, nesse caso, um campo não exclui outro campo do sensível, não é por exclusão que existo. Meu ser no mundo é, na verdade, uma janela de possibilidades a se multiplicar, em vez de se excluírem, então, o campo em que me movo não é um fechamento, mas uma abertura. A junção entre o que eu sou e o mundo é essa abertura. Nessa fissura, consiste o que é tangível, potencialmente perceptível, mas não necessariamente consciente, já que ali o outro reside e meu outro eu também.

Cabe lembrar que aqui nos inspirando numa relação carnal com o mundo e com o outro, que não é um acidente vindo de fora, ou um conteúdo de experiência entre muitos outros, ou qualquer idealização. “É mais: é fundamentalmente nossa inserção no mundo e no verdadeiro” (MERLEAU-PONTY, 1974, p.146).

Mas, de novo, como garantir que o outro seja legítimo na relação, e não uma projeção de mim mesmo, cortando sua verdade? Visto que, em certa medida, as palavras e gestos de outrem não transpassam nosso silêncio, como podem nos apresentar alguém mais, além de nós mesmos? Segundo Merleau-Ponty (1974, p.147), uma possibilidade:

Consiste no que diz respeito a nossa relação mudar com o outro, a compreender que nossa sensibilidade ao mundo, nossa relação de sincronização com ele – ou seja, nosso corpo – tese subentendida por todas as nossas experiências, retira à nossa existência a densidade de um ato absoluto e único, faz da corporeidade uma significação transferível, torna possível uma situação comum e finalmente a percepção de outro nós mesmos.

Importante também, nesse movimento, é reconhecer que, na experiência do diálogo, a palavra do outro vem tocar em nossas significações, e, ao pertencermos ao mesmo “mundo cultural”, posso considerar que coexistimos, pois vi outros como semelhantes, no momento em que reconheci, na minha corporeidade, uma significação transferível, dando legitimidade ao outro. O momento em que meu campo se revelou fonte inesgotável de ser, e não somente de ser para mim, mas de ser para outro, momento em que o mundo cultural compartilhado é criação de nosso diálogo, vai além do que compartilhamos histórica e antropológicamente, sem reduzir essa dimensão, mas acrescentando identidade própria vinda da habilidade do sentir comum e ligada pelo já conhecido até a comunicação que se faz presente, atual.

Sendo assim, a noção de conhecimento do mundo e do outro, suscitada na experiência do Contato Improvisação e seu desdobramento no ensino da dança, não é uma noção *a priori* de conhecimento do mundo e do outro. Uma vez em que se baseia na relação entre os sujeitos envolvidos e dela depende, está em permanente construção e transformação. Valores como curiosidade, vazio, coexistência, compartilhar, são postos em jogo no processo de conhecer. Identificamos a percepção e a sensação – que são aprimorados e valorizados no Contato Improvisação – como fundamentos de conhecimento do mundo e do outro. O desdobramento no ensino da dança será o de favorecer uma abertura para a construção do conhecimento e da relação com o outro, considerando os sujeitos envolvidos de forma concreta e efetiva, participantes da experiência.

As discussões apresentadas na pesquisa apontam para a consideração do corpo-mente como unidade e multiplicidade. Temos clareza de que essas noções vêm sendo desenvolvidas nas mais diversas áreas das ciências e filosofia. Reconhecemos os limites com que foram tratadas neste estudo e a grande contribuição desta discussão para a

dança.⁸⁰ A experiência do conhecer está imbricada no vivido, do qual o conhecimento não está apartado, portanto, um refinamento da atenção, da imersão no ambiente (dentro e fora do corpo) e da presença, quase uma meditação em movimento, são aspectos focados no Contato Improvisação.

A circulação e construção do conhecimento se dão atualmente em estruturas de encontro, debate e transmissão, que ao mesmo tempo garantem o conhecimento ao praticante e não definem arbitrariamente as hierarquias dos papéis sociais como os conhecemos. Por exemplo, a relação professor e aluno, artista e platéia, dentre outras.

Muitas são as possibilidades de interpretação desses termos, e ainda que indiquem interesse no outro, no diálogo e um compromisso social aparente, isso não significa que o seja necessariamente. A relação “entre” é definidora, no entanto, percebemos a presença frequente de espaço para a interlocução entre os sujeitos, levando a considerar que está potencialmente ofertado o exercício do diálogo.

Há experiências e tentativas, mas as estruturas não garantem que as relações sejam mais ou menos hierárquicas. Exemplo disso são a revista *Contact quarterly*; os seminários, a compreensão de que o professor é como um pesquisador que experimenta junto com o aluno. No entanto, entendemos que o professor, por sua experiência, pode propor e contribuir na qualidade desse processo de forma distinta do aluno, mas isso não significa valorizar hierarquicamente um sobre o outro, e sim reconhecer as diferentes trajetórias e momentos de cada envolvido e dar vazão ao fluxo de lideranças próprio a um processo de ensino-aprendizagem em que o diálogo está mais presente. Em conclusão, há grande complexidade nas relações humanas.

Reconhecemos que, em contextos da educação formal, de modo geral, relações menos fragmentadas de ensino e que promovam o diálogo podem contribuir para seu necessário processo de transformação, para acompanhar as necessidades e urgências atuais de nossa sociedade.

Na mesma direção, a percepção do outro e a experiência do conhecer no Contato Improvisação são postos em relação, pois, de modo geral, a percepção do outro se integra à percepção de si mesmo como “um outro”, na prática do Contato Improvisação. Essa potencialidade humana em que sou na mesma medida em que o outro é também apresenta um direcionamento ético importante para esse estilo de dança,

⁸⁰ O livro *As metáforas do corpo em cena* (NUNES, 2009) é um bom exemplo disso.

pois não significa que seja sempre um processo coeso, ao contrário, essa construção e afinação com o outro depende do que ocorre “entre”, em relação a que e do que emerge nessa experiência. É um processo que pode gerar bastante ruído e desacordo, por isso, priorizam-se a segurança e a escuta, como pontos importantes de abertura, pois é nesse espírito de abertura que podem se expressar as diferenças e se exercitar a coexistência.

Em qualquer relação humana, parece fundamental o princípio educativo presente na consideração do outro, com experiências desde a identificação total até a radical diferença, sem com isso excluir a presença e a legitimidade desse outro. Em processos criativos e de improvisação, essa oportunidade parece se abrir com mais facilidade, já que estamos tratando não da reprodução da cultura, mas de uma criação cultural localizada no tempo e no espaço, de forma mais responsável e autônoma. Aprofundarmo-nos nesses elementos pode contribuir para que, nessa abertura, estejamos sensíveis a reconhecer nossa humanidade no outro.

Sendo uma prática de improvisação em dança e com bases tão amplas quanto diversas, afirmando a arte como processo, em que a tradição é questionada e o produto cultural está diluído no coletivo que o constrói, o Contato Improvisação se mantém como conhecimento e cultura, por conta de haver diversidade de abordagens e possibilidades de inserção, somadas ao aprofundamento da produção cultural, atualizando-se constantemente e, por sua vez, fornecendo um vasto registro histórico.

A manutenção dessa prática e cultura vem dos pontos de encontro e referência, como a própria dança, os festivais, as *jams*, os seminários e os periódicos. De modo geral, a comunidade mantém essa rede imbricada: seja em um ou outro ponto, há a convergência, e isso permite que as diferenças se constituam não num acordo, mas compartilhando e tendo como referências parâmetros comuns. A formação do dançarino e professor de Contato Improvisação depende do fazer coletivo e da autonomia dos sujeitos, de forma que é dado ao educando o direito e dever de fazer escolhas, pois não há um currículo específico a cumprir. Isso, no âmbito da educação formal, pode ser redimensionado: o direito a escolhas, guardadas as proporções relativas a cada contexto e aos sujeitos envolvidos, pode ser enriquecedor na formação humana.

Nem sempre as estratégias de sobrevivência econômica, cultural e educacional do Contato Improvisação dialogam de forma coerente e intencional com a própria forma artística, que é solidária e comunitária, menos hierárquica e centrada no improviso. Há, entre os sujeitos

entrevistados, consenso de que essa relação esteve nas origens da proposta. Mas, hoje em dia, a apropriação e os desdobramentos não são os mesmos para cada um, em cada lugar do mundo.

Dada a diversidade de apropriações e ampla difusão do Contato Improvisação, além do fato de ser passível de transformações, por conta da corporeidade de cada comunidade e praticante, com suas marcas culturais, sociais e pessoais, torna-se fundamental a reflexão e difusão das referências para sua prática, de forma a respeitar tanto sua história quanto a dos praticantes hoje em dia. Um retorno às origens pode ser saudável, para podermos olhar para o futuro sem fragmentações, e mais bem contextualizados.

Parece também necessário rever o que significa, em cada contexto e hoje em dia, essa noção de cooperação e solidariedade. Percebemos em Kozel (2007), Levinas (2004) e Merleau-Ponty (1974) reflexões que podem ajudar a compreendê-la, pois muitas são as possibilidades de interpretação desses termos, e ainda que indiquem interesse no outro, no diálogo e um compromisso social aparente, isso não significa que o sejam necessariamente. Não há consenso com relação a isso. O uso dessas noções, dentro e fora do Contato Improvisação, tem os mais variados interesses e implicações, por isso, faz-se necessário o aprofundamento teórico, bem como percebemos que as noções de alteridade, diálogo e “outro”, apresentadas neste estudo, podem servir como inspirações para tal.

De fato, a busca por esclarecimentos sobre aspectos estruturais das relações que se orientam no compromisso ético com o outro não garantirá que, na prática do Contato Improvisação, nem em outras práticas sociais, dê-se esse exercício, mas pode sim facilitar e inspirar nessa direção. Exemplos de experiências dessa natureza são importantes, visto que o conhecimento e o vivido são fundamentos de qualquer cultura, portanto, há de se proporem experiências que levem em conta tais dimensões nas relações humanas.

Ao longo da pesquisa sobre o Contato Improvisação, emergiram termos como “vazio” e “silêncio”, que levaram a considerações sobre as noções de “entre” e “diálogo”. O “vazio” e o “entre” configuram-se como espaço indefinido, mas também espaço potencial de relação. O “diálogo” e o “silêncio” são aspectos inerentes à comunicação, que considera o outro como legítimo, onde o controle está temporariamente interrogado, oferecendo responsabilidade e abertura aos interlocutores. Pudemos perceber que a improvisação em dança trabalha com esses aspectos, os quais podem ser, nas relações humanas em geral, fundamentos de orientação ética para a atualidade.

O fato de essa forma ser uma construção francamente coletiva e baseada na improvisação, sugerindo polissemia dentro do Contato Improvisação, parecia dar certa fragilidade ao Contato Improvisação. Improvisação e Fazer Comum não são duais, são faces da mesma moeda, e dão dinamismo e força ao Contato Improvisação. Além disso, formam parte de sua identidade. A sobrevivência do Contato Improvisação parece vir da alta complexidade que esse quadro oferece.

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper e GERE, David. **Taken by Surprise: a dance improvisation reader**. Wesleyan University Press: New England, 2003.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Estação Liberdade: São Paulo, 2002.

BANES, Sally. **Writing dancing in the age of post modernism**. Wesleyan University Press: New England, 1994.

BERNARD, André. Ideokinesis & creative body alignment. **Contact quarterly**, Northampton, MA, v. 22, n.2, p.24, Summer-Fall, 1997.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987.

BOURDIEU Pierre. **Le capital social**. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 31, janvier **1980**. pp. 2-3. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1980_num_31_1_2069

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Educação Popular**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Da educação cidadã à educação que a pessoa cidadã cria**. Disponível em: <www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/portal/.../texto_educar.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2010.

BRITO, Fabiana D. **Mecanismos de comunicação entre corpo e dança: parâmetros para uma história contemporânea**. 2002. Dissertação – Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, PUC, São Paulo.

CARMO, Paulo Sérgio. **Merleau-Ponty: uma Introdução**. São Paulo: EDUC, 2002.

CHUNG, R. **Contact quarterly**, Massachusetts: Contact Editions, v. 35, n. 2. p.97. Summer-Fall, 2009.

COELHO, Teixeira. **Moderno e pós-moderno**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CONTACT QUARTERLY, v.37, n.1, inverno/verão 2012.

CONTACT QUARTERLY, Massachusetts: Contact Edition, v.30, n.2, 2004.

SMITH, N. **Contact quarterly**, Massachusetts: Contact Editions, 2005.

DE PIERO, Sergio. **Organizaciones de la sociedad civil**: tensiones de una agenda en construcción. Buenos Aires: Paidós, 2005.

DESMOND, Jane C. In: CARTER, Alexandra (Org.). **The Routledge dance studies reader**. Nova Iorque, 2004.

DIDI-HUBERMAN. **O que nós vemos, o que nos olha**. Paris: Editora Dafne, 2011.

FESTIVAL MÚLTIPLA DANÇA. Florianópolis, 2010.

FORTIN, Sylvie. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. Trad. Márcia Strazacappa. **Nouvelles de dance**, 28, p.15-30, 1996.

_____. Quando a ciência da dança e a educação somática entram em uma aula técnica de dança. **Pró-Posições**, Campinas, São Paulo, v.9, n.2, jun. 1998.

FORUM DE CONTATO IMPROVISACÃO. **Improvisation**. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/com024/contact/artigo1.html>>. Acesso em: 24 ago. 2009.

FOSTER, Susan L. **Pós-corpo, multicorpos?** Trad. Leda Muhana. Universidade da Califórnia, Riverside. sem data.

FREIRE, Paulo. **Que fazer?** Teoria e prática em educação. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Professora sim, tia não:** cartas a quem ousa ensinar. Petrópolis: Vozes, 1997.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida.** São Paulo: Nova Fronteira, 1987.

GIL, José. **Movimento total:** o corpo e a dança. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2005.

HOLLOWELL, Leigh e KERIAC, John. **Contato Improvisação 25 anos:** o trilha do ensino. Trad. e adap. Camillo Vacalebre de: Contact quarterly – a vehicle for moving ideas, v.23, n.1, Winter-Spring, 1998. Disponível em: <<http://br.groups.yahoo.com/group/>>. Acesso em: set. 2012.

KALTENBRUNNER, Thomas. **Contact improvisation:** moving, dancing, interaction. Germany: Meyer & Meyer Verlag, 1998.

KOZEL, Susan. **Closer:** performance, technologies, phenomenology. Massachussets Institute of Tecnology, 2007.

KRISCHKE, Ana M. Alonso. **Dança e improvisação:** uma relação a ser trilhada com o lúdico. Anexos. 2004. Monografia (Especialização em Educação Física Escolar) – CDS/UFSC, Florianópolis.

LE BRETON, David. **El sabor del mundo:** una antropología de los sentidos. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 2010.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. **A improvisação por contato (contact improvisation):** o ensino e a aprendizagem de uma dança. 2004. Monografia (Especialização em Pedagogias do Corpo e da Saúde) – UFRGS, Porto Alegre.

_____. Contato improvisação (*contact improvisation*) um diálogo em dança. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v.11, n.2, maio/ago. 2005.

LEPKOFF, Daniel. **Contact improvisation:** a question? 2008. Disponível em: <www.daniellepkoff.com>. Acesso em: 16 dez. 2011.

LEPKOF, Daniel. **Contact Improvisation Sourcebook II**, coletado de escritos de CQ entre 1993 e 2007, Contact Edition, Massachusetts 2007.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

LUDKE, Menga e ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1986.

MARINELLI, John. Making contact in México. **Contact quarterly**, Northampton, MA, v.17, n.2, p.67-68, Summer-Fall, 1992.

MARQUES, Isabel. **Ensino de dança hoje**: textos e contextos. São Paulo: Cortez Editora, 1999.

MARTINS, Cleide. **A improvisação em dança**: um processo sistêmico e evolutivo. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Católica de São Paulo, São Paulo.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. **A prosa e o mundo**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1974.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, UDESC, Florianópolis.

NERUDA, Pablo. **Cem sonetos de amor**. São Paulo: Iluminuras, 1982.

_____. **Obras completas**. 3.ed. Buenos Aires: Losada, 1967.

NOVACK, Cynthia. **Sharing the dance: contact improvisation and American culture**. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume/Udesc, 2009.

NUNES, Sandra Meyer. **A dança cênica em Florianópolis**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994.

PEÑUELA, Pedro. **Encontro entre corpos**: um estudo sobre o corpo por meio do diálogo entre a dança contato improvisação e a psicanálise winnicotiana. 2012. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, USP, São Paulo.

PAXTON, Steve. Transcription. **Contact quarterly**, Northampton, MA, v.11, n.1, p.48-50, Winter 1986.

PAXTON, Steve; 1970. **Contact quarterly**, v.5, n.1, 1979.

_____. Discurso proferido no evento comemorativo dos 36 anos do Contato Improvisação. **Contact quarterly**, v.34, n.1, inverno-primavera 2009.

_____. SMITH, S.; MORRISSEY, C. Material for Spine: three way discussion. **Dance Theatre Journal**, 2010.

_____. Entrevista com Steve Paxton por Fernando Neder em SP. **Contact in Rio**, DVD. Rio de Janeiro, 2006.

PONZIO, Ana Francisca. **Dança no Brasil**. São Paulo: Saraiva, 1997.

RAINER, Yvone. **Work 1961-1973, Nova Iorque**. New York University Press, 1974.

RODRIGUES, Eliana. **Dança e pós-modernidade**. São Paulo/Salvador: Annablume, 2000.

SAVIANI, Demerval. **Filosofia da Educação Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Educação do senso comum à consciência filosófica**. São Paulo: Cortez e autores associados, 1989.

SILVA, F. Leopoldo. **O outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. Col. Filosofias: o prazer do pensar. Direção Marilena Chauí e Juvenal Savian Filho.

SMITH, Nancy Stark. Harvest: one history of contact improvisation. **Contact quarterly**, v.32, n.2, verão-out. 2006.

STRAZZACAPPA, Márcia. Dançando na chuva... e no chão de cimento. In: FERREIRA, Sueli (Org.). **O ensino de artes**: construindo caminhos. Campinas: Papirus, 2001.

SUL EM CONTATO. Disponível em: <www.sulemcontato.blogspot.com>. Acesso em: jun. 2012.

TECHNIQUES OF CONTACT IMPROVISATION. Disponível em: <<http://www.shakti.egr.duke.edu/contact/>>. Acesso em: 16 set. 2011.

TUFNEL, Miranda e CRICKMAY, Chris. **Body, space, image**: notes towards improvisation and performance. British Library: Dance Books, 2006.

TURDO, Cristina (org.); ENTIN, Gabriel. **Punto de contacto**, Buenos Aires, Ano1, n.1, 1997.

ZIENTARA, Jerry. Basic contact list. **Contact quarterly**, Northampton, MA, v.15, n.1, p.39, Fall, 1989.

APÊNDICES

APÊNDICE A: ENTREVISTAS	147
A.1 Alito Alessi (EUA).....	147
A.2 Claire Filmon (Paris, França).....	149
APÊNDICE B: DIÁRIO DE CAMPO	151
B.1 Seminários	151
B.1.1 Nancy Stark Smith (EUA)	151
B.1.2 Nita Litle (EUA)	156
B.1.2.1 Seminário de 30 jan. a 6 fev. 2012.....	156
B.1.2.2 Seminário de 30 jan. a 3 fev. 2012.....	156
B.2 Encontro	163
B.2.1 EIMCILA.....	163
B.3 Intercâmbio	169
B.3.1 Intercâmbio com o IUNA, 27/fev. a 28/mar. 2012	169
APÊNDICE C: CARTA DO FESTIVAL TRANSFORMANDO PELA PRÁTICA 2012	171
APÊNDICE D: CI EM PUBLICAÇÕES, <i>SITES</i> , PERIÓDICOS E ATIVIDADES DE CI	175

APÊNDICE A: ENTREVISTAS

A.1 Alito Alessi (EUA)⁸¹

Forma a segunda geração do CI. A partir de suas experiências criou um método chamado DanceAbility que buscou radicalizar a intenção do CI de que dança é para todos, criando uma forma de facilitar a dança para pessoas com e sem deficiências numa exploração artística comum. Este método tem formação uma instituição própria. Segue promovendo o CI, especialmente em cursos, oficinas breves e com destaque à Jam realizada anualmente há cerca de 30 anos. Entrevista realizada em fev.2011.

Trajatória na dança. Fui bailarino de dança contemporânea por muito tempo, até que, no fim dos anos 70, tive acesso ao CI e iniciei minhas pesquisas nessa forma. Me interessava o fato de dançar com as mais diversas pessoas, tratar a diferença no palco também, estávamos interessados em dizer que a dança era para todas as pessoas, não fechar num modelo. Isso culminou numa Jam que promovi junto com a minha parceira na época, Karen Nelson, aberta a pessoas com e sem deficiências e onde foram cerca de cem pessoas, também convidamos professores e colegas nossos de trabalho com dança. Daquela experiência percebi que muitas adequações tinham que ser feitas para que realmente todas as pessoas pudessem dançar. Desde 1987 desenvolvo esta proposta que denominei DanceAbility.

Você acha que teria sido diferente tua trajetória se vivesse em outro país? Sim, provavelmente aquela Jam, com cem pessoas participando, só foi possível por haver mais infra estrutura de acesso tanto por parte das famílias como por parte da cidade, se não tivesse tanta gente talvez eu seguisse minha trajetória na arte contemporânea sem o foco na mescla de pessoas com e sem deficiências. Vivo numa cidade que é exemplo nesse aspecto da acessibilidade. Há alguns anos venho

⁸¹ A pesquisa de campo foi feita através de entrevistas e participação em seminários com dançarinos de importância significativa na história do CI. Seguem entrevistas e o diário de campo com os registros completos da pesquisa. A primeira intenção era se fazer entrevistas, porém com a participação nos seminários e palestras com os artistas eleitos, muitas vezes, no próprio decorrer das aulas já apareciam os temas de interesse e pareceu atender às questões de entrevista dentro do contexto das aulas, não parecendo necessária a entrevista em si. Por isso, alguns destes não foram entrevistados.

realizando turnês de trabalho com DanceAbility em diversos países e realidades, mas o início de tudo foi em meu país.

Consegue viver de dança? Como? Sim, minha companhia de dança Joint Forces e a Fundação DanceAbility International enchem minha agenda o ano todo. Dou cursos de certificação, palestras e oficinas de DanceAbility, e também circulo com espetáculos do repertório da companhia. Além disso, a Fundação DanceAbility recebeu um prêmio do qual posso desenvolver nos próximos 10 anos, projetos como a difusão do DanceAbility na América do Sul.

Como vê a comunidade do Contato Improvisação? Confusa e diferente da minha geração. Mas há muita gente boa com um trabalho ótimo sendo realizado em suas cidades. Não gosto de relacionar o hippie com o Contato Improvisação, sei que é uma arte contestatória por vários motivos, especialmente o toque, mas não gosto de preconceitos com relação à dança em geral. Realizo anualmente uma Jam há mais de 30 anos que dura diversos dias, nela encontro a primeira geração junto com outras mais novas e reconheço ali o espírito do Contato Improvisação: boa convivência, confiança uns nos outros, abertura para que as danças aconteçam sem estrelismos, “estereotipismos”.

Com quais aspectos se identifica com essa comunidade? Porque? Acho que temos muito ainda a aprender, freqüentemente trabalho numa perspectiva mais flexível, trocando trabalho por trabalho em vez de por dinheiro e muitas vezes fica a desejar essa troca. É um tanto difícil na nossa sociedade ter-se consciência e fazer as coisas para irmos bem juntos, geralmente alguém quer se dar bem em cima do outro, sabe? É uma forma mais lenta de trabalhar, mas também não sou nenhum super homem, preciso do outro, não poderia fazer de outra forma, preciso juntar forças por um projeto comum, que no meu caso é o DanceAbility, e eu tenho tanto trabalho, como você mesma viu neste mês (fevereiro 2011). Claro que eu poderia contratar especialistas em determinadas funções, e faço isso também, mas se posso trocar com alguém que se sinta envolvido efetivamente com meu projeto, acho melhor.

De que forma participa dela? Tenho uma relação estreita com Steve Paxton e alguns bailarinos da primeira geração do CI, Steve me deu assessoria em meus anos iniciais com o projeto DanceAbility e freqüentemente me aconselha às vezes até discordando, por exemplo de meu direcionamento para a institucionalização. No fim essas conversas ajudam a estruturar meus argumentos para minha proposta. Minha participação na comunidade é com o meu trabalho, me sinto totalmente dentro dela, mas também dentro da comunidade da dança em geral.

O que você prioriza ensinar no Contato Improvisação? Muitas das atividades desenvolvidas por mim para o DanceAbility, eu aplico no Contato Improvisação. Posso ensinar diversas coisas, mas sempre foco na escuta e respeito pelo outro, acho que são coisas sempre necessárias de serem aprendidas, outra coisa que chamo atenção é para o fato de no Contato Improvisação esquecerem que contato não significa somente o toque, podemos estabelecer contato de diversas formas com o outro: olhar, sentir sua presença, enfim, não limitar ao toque. E também não transformar o jogo sensorial numa orgia dançada (risadas), dança nem sempre é prazerosa, não precisa ser. Gosto de dizer aos meus alunos e a mim mesmo quando danço que posso me apaixonar durante a dança, mas não viver um romance, tenho outras buscas a fazer nesta experimentação e como dançarino, preciso perceber sua multiplicidade. Priorizo que a dança como arte seja meu guia na improvisação, todo o resto que apareça está em torno deste eixo “o dançar”.

Você acha que a dança e a vida se relacionam? Como? Sim, totalmente. Me inspiro na vida para a dança e vice versa. Os princípios de pesquisa em improvisação de movimento estão totalmente relacionados com a vida e não vejo como diferenciar estas coisas. Gosto de citar, por exemplo, em minhas palestras que os princípios do DanceAbility: sensação, relação, tempo e designe, representam, ou melhor trabalham com as seguintes relações: eu, o outro, a sociedade e o meio ambiente. Quando coreógrafo, a dança deve trazer inspirações, questionamentos que apresentem superações às relações humanas que temos levado em nossa sociedade.

A.2 Claire Filmon (Paris, França)

Responsável pela difusão do CI na Europa (anos 80). Promove e estuda improvisação, performance e CI há mais de 20 anos na França, EUA e diversos países da Europa. Entrevista realizada em abril de 2011.

Trajetória na dança. Sou dançarina, improvisadora e professora. Diretora artística da “Asphodéle Danses Envol. Desde 1985 tenho sido mais oficialmente profissional da dança, mas bem antes disso já vinha de forma amadora trabalhando e desenvolvendo o CI e a dança em paris e na Europa. Em 1990 recebi um apoio do Ministério de Cultura a fracções para viajar aos estados Unidos para estudar Horton Technique com Bella Lewitzky e Improvisação com Anna Halprin. Seguido a este ano de estudos, desenvolvi minha prática com dançarinos da Cia Trisha Brown e aprofundando o Contato Improvisação. Tenho investido muito atualmente na performance-improvisação na Europa e EUA. Desde

1995 crio e/ou participo de improvisação performances com pessoas como: Barre Philips, Julyen Hamilton, Simone Forti, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson. Tenho trabalhado regularmente com improvisação na França, em projetos pessoais apoiados pelo governo, universidades como convidada, e também nos seguintes países: Suíça, Estônia, Finlândia e EUA como coreografa e docente

Consegue viver de dança? Como? Sim, minha renda é instável, depende se tenho mais ou menos trabalho. Mas o governo me dá suporte para que eu realize projetos anuais de pesquisa de linguagem, em troca tenho que oferecer 3 meses de atividades para a sociedade. Não estou muito satisfeita com isso, já que tenho que parar meu foco, como se este já não fosse suficiente e importante para a arte, sinto como se eu tivesse que pagar para trabalhar. Outras atividades que exerço são como professora e coreografa em projetos para os quais sou contratada.

Como vê a comunidade do Contato Improvisação? Eu me distanciei, precisei de um fôlego, focar em projetos pessoais em vez de coletivos porque me senti muito sugada ultimamente. Não posso falar muito sobre hoje em dia, mas posso dizer que estive muito envolvida com a difusão do CI na França desde os anos 80 e chegou um momento em que precisei me ausentar.

O que você prioriza ensinar no Contato Improvisação? Depende muito do grupo, posso ensinar diversas coisas do Contato Improvisação, não priorizo nada, apenas adequo meu trabalho à situação, depende muito mesmo. Não deixo de levar em conta os princípios do trabalho, mas realmente em CI é possível adequar às mais diferentes realidades. Nas minhas pesquisas recentes, tenho integrado CI, Composição Instantânea e Movimento Autêntico.

Você acha que a dança e a vida se relacionam? Como? Sim, minha vida e a dança acontecem juntas. Muitas vezes é difícil para mim estabelecer fronteiras entre ambas, mas o fato é que muita coisa da vida determina a dança, meu corpo depende da vida que levo e desdobra numa dança que muitas vezes desconheço. A dança, na verdade me ajuda a entender a vida. (risos). Nem sempre posso dançar o que quero porque a vida me dá outra dança, entende? É um constante diálogo, bonito, feio, ruim, bom, não sei...

APÊNDICE B: DIÁRIO DE CAMPO⁸²

B.1 Seminários

B1.1 Nancy Stark Smith (EUA).

Seminário entre 25 de novembro e 5 de dezembro de 2011 em Montevidéu, Uruguai.

Junto com Steve Paxton é a principal referência do CI.

Seus interesses:

Intensidade, complexidade, tempo

Som

Movimento

3 maneiras de observar: para estudar, para dar suporte, por prazer

86 elementos de composição; generosidade é 1 deles, o mais importante

Estados de graça

Simoni Forti disse parece que você está buscando dançar em estado de graça. Diversas coisas estão acontecendo de forma que vivemos em estado de graça potencial.

Estados dos estados: muitas cores, sentimentos. Interesse em como funciona

Há muito fluir no CI, como cultivar um estado para conseguir fluir, não é uma coisa, um movimento, há mais que isso. Vazio além dos elementos. Como estar livre num espaço esférico, no ci = livre + você aprende sozinho

Tecnicamente: força, flexibilidade e Educação somática

Improvisação: que não é contact, estudo de composição

“CI foi primeiro uma composição, proposição de Paxton, depois virou uma forma de dança (Mike Vargas)

Contact + Música (escutar) + composição + improvisação + Ed somática + técnica

Balões com motivos de pesquisa (revoada de aves, às vezes um lidera os outros, às vezes são mais independentes, porem se articulam sempre):

⁸² Nesta parte da pesquisa, dediquei-me a um diário de campo, não mais às entrevistas, pois após a Qualificação percebi a necessidade de observar para dar melhor qualidade à pesquisa, originando uma abertura maior ao campo, mas já realizando meus próprios recortes. O diário de campo conta com anotações de minha participação em seminários, encontros e no intercambio com o IUNA.

Contemplação

Mistério

Humano

Performance

Arte

Articulação

O que estou fazendo?

Underscore: anos 90 da observação do CI e dos estados de dança. Depois de + de 20 anos praticando CI, começou a escrever, apontando cada fase dos workshops que estava ensinando, considerando que havia fases que se repetiam; resolveu apontar e representar o que fazia. Todo o caminho para se estar fazendo CI. Promoveu-se um período largo para o preparo, uma maneira de organizar a improvisação a partir do que naturalmente e cotidianamente percebeu nos processos com seus alunos. Divide-se em Preparo com cerca de 10 momentos, ações que vão da chegada ao preparo p o improviso; Pastoreio que são breves encontros entre os participantes com cerca 13 momentos ações (romper o ovo, nascer e tatear o mundo); e a Improvisação em si com 10 momentos ações. Bom lembrar que não estão numa sequencia fixa. E durante todo o processo há aspectos a se relacionar/jogar: vibração, gap (buraco perda da atenção), consciência do zoom ao panorâmico, escuta ativa, desligar a mente que julga.

Depois de quase 20 anos ensinando o que aprendeu e agregando, foi ficando claustrofóbica com a sua própria pedagogia, então resolveu abrir mais. Cultivar um estado, uma imagem, propunha um exercício pequeno e voltava ao livre. Em 1990 começaram a reconhecer o momento/estado mas não havia nome. O que se via é que havia uma partitura por trás. Estados tem palavra e símbolo. Cuidar que siga sendo um jogo e é oferecido nesse espírito. Ao escrever pode-se congelar. Partitura – dançar no meio entre proscritiva e descritiva. Em 2000 aparece o nome Underscore, pondo nome e consciência a coisas que já faziam.

Como aprendemos: holográfico, não linear. O que fazemos agrega ao corpo de conhecimento, não tenho que controlar o que estão aprendendo
Tradição oral: para que se mantenha o espírito, quando está escrito pode virar regra

Regular o tônus para cada dança

Espaço 15 cm do chão

3 opções de massa corporal: relaxar, estender, condensar

- as texturas debaixo da pele (um mapa de texturas que em movimento se transformam)

- conexão centro periferia

“come as you are” (me movo p me encontrar, o movimento sou eu)

Soltar o peso, mapear o corpo com o chão, como deixar mais suave o contato (pequena dança pode ajudar), primeiro o toque, depois o peso

História: Não há pedagogia específica no CI, nos primeiros anos atirando-se uns nos outros, pequena dança, roladas e quedas, improvisação com o outro.

Nos primeiros anos era usado algo de *aikido*, formas de cair e levantar e a questão do peso em dupla, a pequena dança e o saltar sobre o outro. Não havia a forma e os caminhos que hoje se apresentam tão claramente no CI, mas isso não pode congelar a dança improvisada. Segue sendo improvisação, é preciso dar espaço para que as escolhas criativas aconteçam, espaço entre o que se conhece e o que está acontecendo, segue sendo uma investigação.

Interessa o movimento entre o sagrado e o ordinário, não precisamos cuidar desse sagrado, o ordinário também é bom

Tempo do relógio... tempo do corpo

Coexistência

“Há algo p fazer”

Às vezes o score não acontece porque não foi compreendido e às vezes porque escolhemos.

Escuta: música e Ci

Colaboração artística e humana

CI já é uma relação mais complexa, então como construir possibilidades com música, conscientes das possíveis relações; não somente seguir ou não a música – há muitas variações.

Tradicional – artista fala à audiência ou músico fala á dança

CI – processo e “nós” encontramos juntos numa forma não tradicional de fazer e pensar arte. (Mike Vargas, músico colaborador de Nancy)

“sentir-nos em casa”

Confiança

Colaboração

4 princípios que tem a ver com colaboração(tentar ser...): conscientes, disponíveis, respondendo, ser claros.

Lentes: contraste, proporção, diversidade (escutando La Floresta)

O efeito de cada som em mim; como me sinto com algo familiar ou não

Níveis de relação com a música (amplitude de espectro)

1 – não está consciente dela

2 – coexistência: fazer o que faz, mas estar escutando ela e nota uma relação. Pode-se desfrutar da relação circunstancial e eu posso ajustar isso. Coexistência nos dá a condição de não reagir de modo intuitivo.

Fortalece nossa independência. Dar espaço para responder, coexistência é uma boa base p isso.

3 – relação direta, interação: ao vivo

Escutar, seguir, suportá-la, entre outros. Estar de acordo não é a única forma de estar em uma relação amigável. Resistir, desafiar, investigar, simultâneo, similaridade...

Ao improvisar: CONVICÇÃO

Não significa “ai que importante o que estou fazendo”

Nem “o que eu deveria fazer?”

Estou ensinado para que seja um estudo, uma pesquisa (ensinando curiosidade...).

Podemos nos equivocar exitosamente, tentar coisas e continuar tentando

Imagem ou processo? Clássico ou contemporâneo?

O humano pode ser uma forma de facilitar conexão de mentes/corpos/linguagem

O movimento faz suporte ao peso

Perceber o ciclo do movimento. Estados mudando

Performance para o publico não é exatamente como uma Jam

Continuidade, Atenção, Interesse

O que não surge da vontade

Tônus útil e tônus expressivo

Estados internos

Subcultura, valores e dança

Bailarinos fazendo a dança, não coreógrafos fazendo p bailarinos

Colaboração

Arte marcial, arte esporte, isto é arte?

Não é uma dança das glândulas (glande)

Cortar a expressão pessoal a 50%, uma pessoa só não poderá decidir como será a dança, pessoal, transpessoal.

Ser claro em sua prática

Não há uma única definição de CI

Autoridade é cada um

CI é um lugar de encontro e pesquisa não é DE alguém que o faz, não é alguém, está no entre e além da relação com o outro

Mais do que definição, CI é uma proposição artística

Steve (Paxton) não vai preencher esse espaço da autoridade, ele sempre devolve a autoridade. O marco, a referência é importante para não fugir, não se perder...

A forma como se aprende e ensina não está institucionalizada

Mas no início estava um pouco grosseira, gente não sabia o que era a pequena dança.

O CI é muito neutro para as pessoas tirarem e porem coisas, usarem para terapia, arte, religião, etc. Curiosidade é um grande valor. Problema em proteger o sagrado é congelar não é bom, de novo a autoridade, me comprometo e aprendo isso, sentir isso é bom, não é preciso ser assim ou assado. É importante sobreviver quando não está funcionando. É um paradoxo pq queremos ser capazes de trabalhar com tudo e categorizar ao mesmo tempo. (Nancy)

Chegar a algo sagrado escutando, excluindo ou incluindo coisas é ler e ser legível. De novo o processo, o som está fazendo com que a escuta seja refinada e não se trata tanto de escutar o som (Mike). Acho que é por isso que talvez as pessoas estejam interessadas, envolvidas, isso faz com que a pessoa se sinta vivo, presente. (Nancy)

Onde é esse espaço vazio? Entre as células? Sua mente? Atitude? Materiais? Um marco... pode ser diferente p cada pessoa. Essa diversidade/versatilidade do CI é interessante. (Nancy)

Querer ser a maçã e não o que faz a maçã (citando Newton)

Confiar no corpo, por se em uma situação e ver como vai sobreviver Política e poética compartilhar, incluir; poesia e imaginação.

Maneiras de compartilhar isso, performando, a maior parte é fazendo comunicar o que se esta fazendo, fazendo.

Esterilizar o CI seria fazer o seu melhor movimento, não controlar, não saber improvisar, que é a generosidade num ambiente de CI

Emancipação radical coletiva pode ser a própria dança, não é a forma que você faz, mas a atitude

Na medida em que o CI é mais velho, o que se mantém e o que deve mudar? (Daniel Lepkoff) não há como duplicar a forma sem vida (tirar a luva da mão) a luva não tem forma sem vida. A forma não é algo mau, mas o CI não é só a forma. A forma esta em boas mãos porque há muita gente, muita inteligência, livros publicações, web site

A CQ é uma maneira de organizar e comunicar. Comunicação p não desperdiçar a força. “o que dá p ser permanência é a circulação”

Referências para dar peso:

Não se sabe o ajuste como uma totalidade porque cada parte se ajusta (de novo processo)

Territórios do esqueleto, Centro, Tônus, Contrabalanço, Núcleo do corpo do companheiro e poder agregar detalhes á periferia, Espiral, Generosidade, Engajamento, Curiosidade, Arejar, Amor, Humanidade, Autonomia e generosidade. Fazer distinção para que a fusão seja possível

É o movimento que dá suporte, apoio à improvisação
Infinito, Fluxo continua.

Não tenho medo de ter medo (gap), as pessoas vão se acostumando a não saber, estar sempre em mudança

Uma forma de continuar é oferecendo isso adiante

B1.2 Nita Little (EUA)

B.1.2.1 Seminário de 30 jan. a 6 fev. 2012.

Forma a primeira geração do CI, atualmente está interessada na dimensão social (chama de “ecologia social”) desta forma de dança.

Incluimos anotações de uma palestra realizada em 26 janeiro de 2012

Dançar e performar é uma forma de estar presente/de conhecer

Presença

Atenção

Nita fala que teve formação clássica e moderna

Depois foi aluna de Steve no Bennington College

(fala de um duo) Negociação constante de peso um do outro, no ombro um do outro, como uma partitura que ela tinha nesse duo, antes de nomear Passamos de ações objetificadas para conceitos e princípios

Steve mostrou como rolar por partes macias (aikidô)

Não mais o que fazemos, mas sim como fazer

Como dançarina aquilo de fazer ponta de pé ou ter uma mente de dançarina moderna levava a certo modo de decidir coisas. A ênfase na expressão atrapalhava, ficava no meio do caminho do que estávamos buscando: os conceitos de CI pela própria prática e descobri-los no corpo.

Como fazer decisões, fazer perguntas por trás da pesquisa era de grande importância.

Corpo que percebe; corpo sensível, expressivo e corpo que investiga

Parecia que o CI estava sem interesse nele como objeto de performance, mas eu, como bailarina contemporânea estava interessada na performance. Percebi que o que fazia diferença eram meu foco, minha atenção e que a investigação tinha uma dimensão expressiva. A minha atenção definiria qual era a ênfase.

O corpo é (como) mente e a mente é (como) corpo. Ao mesmo tempo ambos têm características próprias, parece que são um só (fita de moebius) chamo de mente corporificada pq culturalmente estamos sempre separando.

Articulando a presença, ações criativas da mente corporificada. A atenção é uma ação criativa. No dia a dia não costumamos usar.

Presença; perturbação, distúrbio, interferência

Ela tenta explicar esse conceito: quando tem um lago calmo e cai uma pedra nele, ele é afetado por inteiro, isso afeta a água

Como dançarina sou o que move e o que não move, devo saber que move e o que não move no espaço, eu crio um espaço, na medida em que tenho consciência dessa interface e vai além de mim. Fazer e criar relação mútua. Presença também tem a ver com limite. Onde eu começo... se eu não começo e termino na minha pele, então minha noção começa a mudar.

Então minha noção de independência é perturbada pelo outro.

O que acontece entre nós quando dançamos. Não estabelecendo dependência porque não deixamos tão claro onde um e o outro começam e o outro terminam está menos definido.

E terminou falando de política. CI não é uma ferramenta para ação política e sim em si mesma é política. Toda ação e gesto que faço determina minha relação com o mundo. Visão linear e dualista do mundo hierárquica e dicotômica. Estruturas políticas capitalistas se utilizam disso, posições fixas são importantes p esta forma. CI está no estado de movimento não em posições fixas. Segurança é algo que estamos nos dando mutuamente, dança? Investimento na boa vontade: boa vontade produz movimento e vice versa. Mudança de paradigma revitaliza práticas que a gente já faz, por exemplo: maneira de tomada de decisões a partida atenção. Atenção é uma atividade. Aprender a caminhar numa floresta sem interfere na vida que está ali. Mas também saber se colocar e ter vitalidade para responder á reverberação. Estas são para mim dança.

Atenção/presença é algo tátil, objetivo e palpável.

Quais as determinações culturais/sociais que limitam minha dança?

Spinoza – experiência, imaginação não pode estar separado, a imaginação é crítica, crucial p a experiência. Determina o campo de possibilidades

(Miguel Nikolates – neurocientista) – noção de cérebro como uma orquestra em constante transformação. Estar ativo, buscar saber transforma o cérebro. Questionar padrões sócio culturais, dançarinos são fundamentais para isso! Criatividade está dentro do processo.

A mente traz para o corpo ausência de limite e o corpo traz á mente o limite.

CI rodeado de conceitos, não como objeto.

Quando coreografo, é uma coreografia da atenção, ordem geometria, atenção e escolha. CI não é pele a pele, é a mente. Atenção: ponto, plano, superfície, volume (mostra uma coreografia geometria da atenção)

Expressando – pesquisando

B.1.1.2.2 Seminário de 30 jan. a 3 fev. 2012

Estrutura e água

Quão menos você consegue fazer?

A mente que é o corpo. O corpo sente a mente da outra pessoa

Mente; imaginação e cinestesia

Um sentido de percepção pode se transformar em outro

Se abrir por um momento, o que você sabe agora?

Transição de tónus

Desmontar

Cada partezinha do corpo é particular, posso ter muitas relações únicas com a terra, mas no momento em que me movo, um novo acordo se articula em meu corpo, todo o meu corpo conecta-se

Expansão do corpo:

(Ela trabalha muito com metáforas e imagens)

A corporeidade do corpo se estende para além da pele, leva a mente à sua qualidade substantiva material. O presente que a mente dá à estrutura corpo/mente é o não limite. A extensão do corpo toca o outro é possível sem tocar. Corpo = limite e mente = ilimitada

CI é funcional:

Não me interessa a mostraçõ do movimento, gesto de fazer algo (imitar que prega com um martelo e sim realmente fazer a açõ (pregar)

Tela corpo: o corpo é o espaço onde o outro dança/muda...

As condições do corpo informam sobre o outro.

Poética:

Imaginação corporeidade – imaginação corporificada

Estendendo, entendendo

O seu uso da relação da outra pessoa com a terra e aumentar a sua consciência da sua própria relação com a terra

Quando convidamos a mente para dançar, mente como corpo, ser vivo!

Terra pele

Menos predeterminado e mais campo de possibilidades.

A atenção define o campo de possibilidades

Palavras são lentas, tomam um pedaço do tempo grande

Fatias cada vez menores de tempo

Outras formas de pensar

Muitas diferentes formas de prestar atenção e nossa cultura nos aprisiona pelos padrões sociais. Temos acordos de como, com que e a que prestar atenção. Para acordarmos sobre o mundo

O trabalho que me interessa é abrir o leque de possibilidades do que significa ser humano

Para isso eu preciso permitir que esse corpo sonhe, confie em você, sonhe possibilidade

Somos neuroplásticos

Para mim CI é uma prática de possibilidades + como?

Sonhe sua ação, abra seu corpo, sem limitar esta forma (corpo) sonhe a extensão, seu tamanho e sonhe a sensação tátil expandida, tocar o teto; corpo órgão sensório, movimento passeando pelas sensações das partes do corpo.

Mais interessada no corpo que quer conhecer do que no corpo que faz

Engajar-me no mundo

Enviando-me – corpo da mente (imaginação) e mente do corpo (corpo físico)

Não estamos separados do mundo, nem estamos distinguindo-nos dele.

Há uma forma então talvez de perceber

Fantasia transforma a realidade e já tem um background cultural mitos, símbolos, representações, etc. Já a imaginação não tem o mesmo background, por isso, tenho mais liberdade para usá-la (Spinoza)

Teorizar presença

Teorizar imaginação

O mundo sendo em você.

O mundo está mundando, é uma atividade

Em x de um mundo de objetos é um mundo vivo e em movimento, nunca o mesmo. A nossa presença no mundo não é separado, a gente está sendo “mundado”. Como dançarinos quanto mais estamos sensíveis p isso, mais nossa dança pode manifestar e expressar e engajar em diferentes níveis de realidade. Com uma presença mais engajada e articulada eu chorei de poder

Imaginando culturalmente

Falar sim, prestar atenção ao sim

A maneira que a gente pensa que as coisas são transforma muito como age em nós. Para que pensamos faz a diferença porque a mente do corpo transforma.

Extraintrovertido. Explorar dentro fora – qual o limite do que é dentro e do que é fora? Quais os limites de si mesmo ou as idéias de quem você é?

Transição Mente-corpo – corpo-mente.

Quando estamos integrados, a atenção realmente entra no espaço.

Imaginação está conectada com o que está acontecendo no momento presente.

O que a imaginação do observador (espectador) muda no corpo? O que você mudaria deixando os olhos do público te tocarem?

A imaginação é profundamente enraizada em sua atividade. Revelar a imaginação presente em sua presença é uma maneira de descobrir o poder de suas escolhas, mais possibilidades vêm de mais escolhas.

Fita de moebius, a relação corpo mente é como a fita de moebius, não é diferente do outro, ou melhor parece, mas ambos são interligados. Um contém o outro. O corpo tem limites, forma. A mente não tem limites, mas para saber há forma, o saber é uma forma.

A mente contém uma corporeidade tem forma, se coloca em forma

O corpo tem um aspecto da mente de ser limitado. Então a gente é limitado e ilimitado todo o momento

Na cultura ocidental temos 5 sentidos kinestesia, tato, olfato, visão, audição, tato. Cinestesia- pegar um órgão dos sentidos e traduzir para outro, é uma questão clínica, mas artistas podem transformar essa capacidade em ferramenta.

Interno externo

Relação entre os sentidos forma outra percepção sensorial ou coexistem num novo sentido, todas as combinações geram muito mais sentidos.

É uma habilidade poética também.

Um dos limites onde o CI pode ser desenvolvido é promover a cinestesia principalmente na relação com o tato. Abrindo a imaginação para a experiência e transformando a química e a experiência interna.

Não temos acordos sobre o que é real ou não, mas sobre o que é factual. O quão factual é, não existem necessariamente acordos sobre isso. É pessoal, pode transformar a sua experiência e não necessariamente a do outro.

Nita – estados de sensação/sentimentos fazem parte do CI (Califórnia) e Paxton – não, seja neutro (Arizona)

Assumir responsabilidade sobre o que você é

Corpo-mente é visível, mente é visível, você não tem que indicar movimento e sim experimentar para o corpo mostrar.

Confiar no corpo, por ser uma multiplicidade é que a gente pode confiar Movimentos funcionais

Terra, condutor para o peso, não segurá-lo

Existem vários tipos de consciência, com meu cérebro, com o resto do meu corpo e não envolve normalmente o cérebro (pensante). O corpo que pensa sim, a corporeidade sabe, mas não tem tempo para levar à uma estrutura conceitual o que meu corpo realiza

Na medida em que tornamos mais claro ao corpo-mente a mente pode acompanhar.

Então vou dar atenção ao desenvolvimento do CI em contexto.

Nos anos 70 a pesquisa era o ponto, ponto no espaço, dedo com dedo, roling point of contact (Nancy).

Nos anos 80 a pesquisa nos caminhos e assim virou mais objetificado e se ensinava os princípios do CI através de aprender os caminhos. (Martin Keogh).

(cuidado p não criar objetos dele ensinando movimentos, pegadas, truques de CI).

Nos anos 90 então foi se interessando pela superfície e agora há um sensação de retorno ao interesse no volume e isso gera uma espacialidade maior.

Controle grande na queda. Não usar o deslizar que é irmos para a superfície.

Volume significa ir a diversas direções dentro e fora do parceiro, espaço

A comunicação está acontecendo nas superfícies antes de tudo

A elevação não é arbitrária é na direção de seu parceiro, da terra

Você é a terra e recebe o parceiro, mas não é uma estrutura estável

Ci é isso que está acontecendo em volume, pontos e superfícies

Se você dança sozinho você não precisa do outro, aqui você precisa do outro.

Não empurrar o chão

Nossa relação com o mundo, o saber, com os outros, a maneira como nos engajamos em nossa experiência. CI está transformando idéias, e muito do meu trabalho é sobre mudar o mundo. Da maneira como a gente se percebe como seres humanos.

Estou interessada, é importante saber a que; onde e como prestamos atenção porque muda as possibilidades e isso está no campo da dança. Estamos trabalhando no corpo-mente, movendo fisicamente/mentalmente. Atenção é a direção, revela. O mundo é criativo no fazer o mundo, isso é feito junto não se faz sozinho.

Sobre Spinoza – fala sobre como ele entende isso. Conatos: desejo e preservar-se na existência. O fato de que você consegue sentir as pessoas a seu lado, o lugar que você ocupa é uma capacidade de conatos. Persistência de saber, saber a cada momento. O CI é continuamente “o que eu sei?” você não pode desligar isso fazendo CI.

De fato, quanto mais habilidade você tem nesse reino, mais níveis do seu corpo você traz para a dança. É por isso que a gente fala que a criação está nisso, onde prestamos atenção

Saber=conhecer

Consciência corporal – não é possível imaginar sozinho o corpo; natureza da imaginação, imaginação é ligada a conatos, não é fantasia, é o seu corpo que está fazendo isso. Imaginação não é algo privado, acontece entre a gente

Afeto e sou afetado

A força de imaginar é integrada á nossa existência e a nossa exuberância como indivíduos

Mover a imaginação está no eixo do bem estar e do florescer humanos

Isso é crítico para o CI porque o bem estar está no eixo do CI. Estar no comando do meu bem estar com você e o bem estar do outro depende disso, é um entre.

Consciência corporal é uma atividade da Imaginação

Factual acordo

Real experiência

Assumir responsabilidade sobre esse imaginar – política

Circulo particular e todo

Gênero espaço tempo

Sair da minha experiência para a experiência do outro e na experiência de quem observa. Esteja em tempo com a sua experiência. A prática disso é fundamental para seu parceiro, só assim você pode trocar, dançando a consciência de ambos. Tempo agora, tente não estar preso à idéia, esteja no momento. Ocupa o espaço, você é ele, tem ele

Complexidade é condição humana e condição do corpo; consciência dessa complexidade vem da capacidade de imaginar. Imaginação como propriedade de tornar conscientes aspectos diferentes e variados da complexidade corpórea. Isso dá mais possibilidades de escolha. Podendo enriquecer a experiência humana e o próprio humano. Imaginação do seu corpo, de si, vem da relação, não é possível imaginar sozinho. Somos fruto de múltiplas determinações.

Não ir mais rápido do que a tua atenção. Se você tem uma idéia do que está fazendo, então está lento.

A atenção nunca é diferente de sua imaginação. A imaginação define a maneira como você presta atenção, o meio da atenção.

A visão está ligada ás superfícies; som espacial, toque sentir através (tocar e ser tocado)

Geometria da atenção

Imaginação está bem no fundo da tua atenção e imaginamos geralmente com base no que culturalmente está proposto e imaginado

Na maior parte usamos modos culturais que podem ser reconhecidos. Modalidades de atenção de forma reconhecida/reconhecível. Para termos acordos sobre o que é real para concordar sobre isso.

Mas há outras variedades, e quanto mais criativo você pode ser para colocar a sua atenção mais você vai se aventurar em territórios não imaginados culturalmente e assim é possível conhecer mais sobre a vida/realidade. Sobre porque você não pode falar porque esta dentro de acordos, eu estou oferecendo a você se você pode ser aventureiro da atenção

No próprio prestar atenção/modo de e que está a imaginação, e não a interpretação. E a interpretação começa a ter uma pequena relação com a natureza, mas você não está fundo na experiência. Não está criando a experiência na sua base.

Spinoza – coletivamente imaginado e ir, além disso.

Comunicação vem da percepção da atenção. Usando um ambiente mas não colocado no ambiente.

Loucura da sincronicidade: o espaço/ambiente conspira p criar algo extraordinário. Se você torna um estado de emergir, para além de um duo, da mente corporificada.

Habilidades da atenção (não se preocupe com o que você não quer, e sim com o que você quer)

Atenção – perceber e comunicar onde está a sua atenção em relação a que meu parceiro sabe?

Pontos do corpo, solo, linha, superfície, volume

Inteligência com o meio

Célula – dentro DNA. Membrana tem maior inteligência

B.2 Encontro

B.2.1 EIMCILA

Encuentro Internacional de Mestres de Contact Improvisación de América Latina, 20 a 26 de fev. 2012, Buenos Aires. A participação no EIMCILA visou observar a metodologia (as metodologias) para o desenvolvimento, articulação e repasse dos saberes ligados ao CI.

A ênfase do CI em relações horizontais, sem hierarquias ou centralização do conhecimento numa escola e seu conteúdo baseado na improvisação levam à grande variedade de discursos: uma polifonia.

Ao longo do evento os 30 participantes vindos de Brasil Chile, Uruguai, Argentina, Itália, Espanha, Canadá e EUA discutiram e se organizaram para um intercâmbio de 5 dias. Dinâmica primeiro dia:

1) Formação das Comissões (pessoas responsáveis/focalizadores):

Jam

Labs

Documentação/registo

Harmonização

Emergência

Material p compartilhar

Comunicação interna

2) Pequena dança. 5 min com cada pessoa

3) Divisão de 3 grupos (sorteio): discussão/levantamento dos temas

4) Primeira roda:

CI estava numa elite em SP agora é mais popular

Solidão (Ricardo)

O que acontece com o corpo quando se organiza mais do q da fisicalidade é humano e bonito (Arturo)

Como subsistir, estabilidade econômica? (Eliana)

Organização e controle quando danço, não busco surpresas e sim o prazer de encontrar o onde. Como não secar a gota d'água? Levando-a ao oceano (Camillo)

Sáímos dos limites da sociedade (Juli)

O novo (Arturo, Autarco), nova sensação não quer dizer novo movimento.

5) Apresentação dos temas e disposição em grupo/famílias

6) Temas de interesse foram eleitos e construídos gerando laboratórios como:

Política e Dança;

as vogais/princípios do CI,

Scores (estruturas de composição),

Contact e Trios;

Produção em CI;

Pedagogia (s) em CI;

Material para a Coluna (Vídeo de Paxton).

Comodidade e incomodidade em CI;

Padrões de movimento

Dança e pensamento: como mente e corpo interatuam para se potencializar na criação e na experiência do movimento/arte.

Trios e CI

Havia, além dos labs uma prática matinal da pequena dança e de passar por várias danças duos, dançando entre todos. E também se estabeleceu rodas do coletivo para discussão sobre o próprio andamento do encontro, dúvidas e esclarecimentos, além de compartilhamento dos processos em que os grupos se separavam.

Notas dos grupos em que participei:

ABC VOGAIS do CI:

Conexão com a terra e organização do corpo para fluir a energia dos pontos em contato

Atenção + presença + permeabilidade e auto consciência + aceitação + estado de dança

Caminhos do corpo abrindo p a dança (formas)

Dar e receber peso gradualmente/equilíbrio – foi considerado um avanço, não básico

Improvisação

Espaço multidimensional

Comunicação

Escuta

Desorientação construção de uma nova orientação

Eixo compartilhado

PRODUÇÃO

Desafios da produção de ci

Critérios propósitos na produção de ci

Como conseguir tornar o ci um produto

Garantir uma porcentagem p a organização fundo de reserva

Discutir o grátis – contextualizar quando tem apoio governamental é pago indiretamente, quando é um investimento seu de trabalho, se reverte em outros momentos profissionalmente.

Valorizar quem criou o evento e também quem o está coordenando naquele momento (historia e atualidade). Nesse sentido se falou também de direitos autorais e não há um consenso entre os professores - na roda final.

Ao vender, como produto, tratar enquanto no contexto de arte contemporânea

Associação (entidade que emite nota)

Associações (entre artistas, entre espaço e artista etc.)

Avaliar sempre no final

Cada evento é uma entidade

Concordamos com a necessidade de uma Rede que daria conta de: fundo de reserva (\$), conhecimento (questões, cultura, história, arquivos, textos, vídeos) e comunicação (divulgação, intercâmbios etc.)
Foi indicada a rede Sulamericana de Dança (Carol)

TRIOS EM CI

Potencializa o espaço

Composição

Conexão

Multi atenção escuta e segurança

Kinesfera

Manter em contato os 3 e o observador dar palavras

As caras (expressões faciais) de cada dançarino.

COMODIDADE/INCOMODIDADE

Falar se está ou não confortável enquanto dança

Observação da chance de escolha

Também o prazer como um elemento da dança apareceu nas falas de alguns professores tanto ao tratar da pedagogia como também da metodologia do encontro, buscando reforçar que a autonomia desejada não estaria no campo da

- Prazer e CI

- Prazer – saúde – Escuta

“Bailarinos de CI estão sempre procurando o prazer” (Cris Turdo, EIMCILA 2012)

Estereótipo/tipificação – edonismo (seria ao contrário, busca da verdade/real Nita; sem necessariamente uma identificação por parte)

Por outro lado qual a função do prazer?

Em contato improvisação, há foco nos sentidos e percepção como um caminho importante na formação do improvisador/contateiro. Isso porque é útil e necessário para a segurança da dança, falamos de conforto e escuta porque é um regulador, mas isso está em movimento, não é uma regra, a regra é movimento, mudança, relação, contexto e expressão se relacionam implicitamente no CI. Isso talvez explique a presença da idéia de prazer na dança.

Veja que o conforto como um lugar ideal é uma armadilha para tornarmos ele um objeto.

Por trás de todo o encontro estava pulsando o elemento

AUTONOMIA, co responsabilidade

AValiação coletiva EIMCILA:

EIMCILA como um laboratório:

Processo colaborativo horizontal: Como fazer?

Pedagogia em Contact

Valores do CI transpostos para as relações sociais

Tema tratado ao tomarmos mais tempo num processo do que o combinado:

Autoguiar-se, guiar ou ser guiado

Estrutura está a serviço de nós, não ao contrário

Coletivo, autogestão e sincronia (na verdade é um grande eixo do evento)

Horizontalidade e diferença: tensões de um movimento criativo

O que se tem notado é que a metodologia geral do CI se baseia num processo de autogestão contínua, com a necessidade quase essencial de associação entre pares para realização da prática, o que em ultima instancia é a experiência dos saberes e das reflexões do mesmo.

Por outro lado, os limites são necessários para que a prática se desenvolva e transforme criativamente. Já o Camillo fala que a abertura a tudo é o modelo, ou seja, não há modelo, mas o espaço está totalmente aberto para uma experiência totalmente horizontal

A ponto de necessitarmos mais tempo? Houve certo hiato diante de tanta liberdade, para que as iniciativas se abrissem de vez, seria necessário mais dias (avaliação) e alem disso, mais vezes dessa experiência.

Necessitarmos mais rodas de esclarecimento e reflexão? Colocando á vista o que está acontecendo, o que realmente está passando?

Durante o EIMCILA o grande desafio que apareceu foi a realização de uma metodologia horizontal

Pensando junto com a Paula Zacharias (uma das organizadoras) sobre a metodologia para que cada um se sinta convocado/interessado em se expressar e ao mesmo tempo as diferenças possam aparecer num campo da tolerância, “pensando em algo maior que eu mesmo, que nós...” e a Paula falou da comunicação não violenta.

Um recurso comum nas aulas de C.I tem sido não entrar em debate porque não se trata de convencer ninguém a algo ou de provar a verdade de alguém, mas garantir que a percepção de cada um seja tão válida quanto a do outro e que elas podem compor a experiência um do outro. Então muitas vezes, por exemplo, um tem uma experiência antagônica á do outro numa mesma atividade compartilhada, ao exporem estas percepções há um enriquecimento da leitura da realidade e há a possibilidade de acessar que a realidade é composta de muitos pontos de

vista e expressões, isto pode ser mais importante do que fixar uma verdade.

Por isso que o que se tem ao final são princípios de organização e de improvisação que vão nortear e dar liberdade a cada um. E na medida do possível, criar um tecido comum a todos.

O que alguns professores concordam é que possivelmente em mais dois encontros teremos referências suficientes para esta cultura e este evento específico, tempo para que se crie algo autêntico. Outro professor sugeriu aproveitar as experiências de outros eventos parecidos como o ECITE (Encontro de Professores da Europa), uma vez que já acontece desde final da década de 90. Não é o caso de copiar ou incutir algo de fora, mas de considerar o aprendizado deste encontro como uma informação/contribuição para EIMCILA. Novamente, processos de pares que se distinguem...

Na avaliação do encontro, percebeu-se a necessidade de mais tempo para aprofundar os laboratórios e se percebeu o próprio encontro como um laboratório em si. O tempo para ir além do ajuste entre nós e aprofundar

Participação e pertencimento

Convocação

Considerar e aprender

Vir ou não parcial

Diferença; eu não sei algo que você sabe e vice versa

Algo em termos de metodologia que podemos aprender, mas que não é a aprendida comumente, como a metodologia da dança pode ser um disparador para a própria metodologia da vida (Richard e Gustavo)

Não é só sobre dança, tem algo mais, o CI parece que está indo além dela mesma. (Gus)

Vivemos uma situação paradoxal, se abrimos muito perdemos o foco (gente inexperiente traz questões que no fim estamos dando classes e não aprofundando temas – por outro lado depende de como um vê eu via danças fortes com desencontros e ao mesmo tempo pareciam suaves). Se fechamos; perdemos a vitalidade.

Em certos momentos estivemos discutindo a questão da organização entre todos, atrasos, combinações claras, etc. e também a percepção de que estávamos cumprindo as consignas, mas o tempo estava mais alargado (precisamos de mais tempo para cada momento). Pergunto-me se este não seria o espaço ideal para sairmos das convenções e entrar na leitura do que acontece e não ficar fixo em ler o que não acontece (atitude pautada num modelo). Acreditar na intuição e perceber a

sincronicidade. Difícil perceber o que acontece de forma generosa se estamos focando apenas num aspecto da manifestação
Também recortar é importante desde que guardando a multiplicidade

B.3 Intercâmbio

B.3.1 Intercâmbio com o IUNA, 27/fev. a 28/mar. 2012

Gustavo Lecce: Importante referência do Contato Improvisação na Argentina, trabalha com circo e circula como professor em Festivais de CI por todo o mundo. Em Buenos Aires, vem dando aulas em faculdades de plásticas, cênicas e circo. Entre elas o IUNA.

Passei uma semana em sua casa, muita arte em volta, jardim, musica, arte vida. Fui muito bem recebida!!!

Há uma abertura, por outro lado todos parecem um pouco fechados, um preconceito com a dança, como se o CI fosse algo menor, mas quando começa a trabalhar, isso muda. Me respeitam.

Por outro lado Gustavo Lecce, relata que seus alunos “...os bailarinos da Cia da IUNA seguidamente me falavam que a minha era a única classe que desfrutavam, e eu pensava, como pode ser isso? Claro, em outros casos eles estavam pensando no futuro, em serem aplaudidos e isso é prazeroso, mas há uma defasagem, não desfrutamos do prazer do presente, ele pode nos dar muito”.

Sim o presente pode nos dar muito, especialmente pensando em uma formação em artes da presença como a dança.

E Gustavo diz que Darwin, ao estudar a evolução das espécies, percebe que a espécie que desfruta mais de prazer é a que cresce em tamanho e população.

Também como faço o trabalho com CI, é mais acrobático, agilidade, trabalho com as habilidades, fica mais próximo ao universo deles.

Nos últimos anos como mudou a dança! No Brasil, parece estar num momento muito fértil

Errante

Estão improvisando? Então nunca se equivocam? (primo do Gus)

Mudança de paradigma estética e em relação ao mundo

Campo do impossível – o ponto de contato leva para outros lugares – no calor da dança a lógica só pode ser entendida de dentro dela mesma

Não pensem na forma estou falando de outra coisa, sintam o peso, a mecânica, não falar muito em classe porque para não cristalizar a experiência, a palavra pode ser mais superficial, estamos entrando em

outro lugar, mais sensível e aberto, não tem muito a ver com a palavra, abrir-se a uma experiência mais profunda. Tomar 5 min. por dia, se permitir.

Cristina Turdo (Argentina). Importante responsável pelo desenvolvimento do CI na Argentina (anos 80) e referência importante na América Latina, trabalha com CI como disciplina regular das graduações em Artes Plásticas e Cênicas no Instituto Universitário Nacional de Artes.

Padrões rolar e deslizar

Consciência, por onde vai minha atenção, Steve estava tentando compreender a atenção, consciência, pois quando nos movemos há muitos momentos em que não sabemos o que acontece, a poder estar mais atentos ajuda na dança, muita coisa nos escapa enquanto nos movemos. Eu sinto que isso permite ao corpo uma oportunidade de uma nova organização e também de escolha na dança “onde vai a consciência quando se vai?”

Porque escolher é tão importante? Autonomia, criação!!!

Tempo como faço para estar presente? Que é isso?

Mudança de paradigma vai além do CI

Presença, confusão, foco (Cris falando de EIMCILA)

Necessário purismo, pois, atualmente tem tantas variedades de CI..

Fala a seus alunos sobre a entrada de novos alunos, com que espírito recebemos, podemos ser tutores de cada um? Percebendo o que o outro me ensina em x de o que eu tenho para te ensinar, o que você não sabe, ir para o que você sabe? Que posso perceber?

O compromisso com a sua própria pesquisa. Sensação de pertencimento citado por uma aluna nova, não exclusão nem distinção de níveis.

APÊNDICE C: CARTA DO FESTIVAL TRANSFORMANDO PELA PRÁTICA 2012

Enfim se aproxima nosso Festival!

Será maravilhoso estarmos juntos nesse movimento!

Muita dança nos aguarda! Muita prática...

Transformando pela Prática...

Este festival convida para a prática dos princípios e valores do Contato Improvisação em outras atividades como a convivência e o trabalho.

Vamos juntos estar num jogo dinâmico de dar e receber peso, ser levado e guiar, compartilhar responsabilidades, escuta, confiança, respeito, criação, repetição, ritmo, passo, ar, mar, sono, toque, dança, descobertas, descanso, sonho, abertura,...

Que atitude pode nos facilitar isso? Não temos a fórmula secreta do acerto...

Melhor é que o acerto para nós é a tentativa verdadeira!

Pela prática, sabemos que comunicação e sinceridade pode ser um bom caminho. Paciência é um tema bem importante, mesmo porque estaremos numa gestão incomum que não pretende o tipo de eficiência que se espera em outras situações e festivais, nem por isso, esteja longe de oferecer as condições para que o festival flua, mas, é possível que um atraso e alguma mudança aconteçam no decorrer do evento.

Ser generoso e engajado são ingredientes essenciais para que nosso jogo se torne estimulante e a potência deste espaço/tempo/confluência tome forma e direção!

Certamente será uma linda coreografia de vários dias!!!

Obrigada desde já por estarem nesta conosco!

Um abraço caloroso e esperamos vocês logo mais!

Equipe transformando2012

Abaixo seguem informações importantes, pedimos que leiam com atenção:

Eixo da Programação:

A programação será definida nos dias 6 e 7/01, com base neste eixo

8/01 – Recepção durante todo o dia

Jam de abertura: 20:30h

9 a 11/01 e de 13 a 15/01

Manhã 11 – 14h	Oficina 3h	Oficina 3h	Oficina 3h	Ar livre
Tarde 17 – 19h	Oficina 2h	Oficina 2h	*	*
Noite 21h	Jam	Jam	Jam	*
Outro h?	*	*	*	*

* atividades propostas pelo grupo de professores, conforme seus interesses. Atividades ao ar livre, paralelas, em outros horários, propostas pelos participantes, noites de performances, entre outros.

Importante: Os dias 8, 12 e 16 de janeiro terão programação diferente: 8/01 Recepção e Jam de Abertura; 12/01 Oficinas, Ensaios, Aulas de Jovens Professores, Livre, Jam...; 16/01 Avaliação, Jam despedida, Encerramento.

O que trazer: talheres, copo, prato, repelente, protetor solar, colchonete ou saco de dormir, toalha, material de higiene, barraca (se for acampar), etc. Não será permitido uso de bebidas alcoólicas, tabaco e entorpecentes (drogas). Não nos responsabilizamos por seus objetos.

Como chegar:

Para vir de carro:

A página do Pouso do Tapeceiro tem todas as manhas!

<http://www.pousadadotapecceiro.com.br/>

Para vir de ônibus:

Empresa de Ônibus Paulotur faz rota da Gamboa saindo do Terminal Rod. Rita Maria no centro de Florianópolis.

Telefones: 48 3223 7424; 3112 3139

http://www.paulotur.com.br/home/horarios/consulta_lst.asp?consulta=1

Perguntem pela Associação da Gamboa, todos conhecem! Tel.: 99657273

ATENÇÃO, NO DIA 8 DE JANEIRO HÁ SOMENTE UM ONIBUS QUE SAI ÀS 19H de Florianópolis para a Gamboa.

E OUTRO de Garopaba para a Gamboa que sai 16h. (tem diversos horários Fpolis=>Garopaba). E quem vier mais do sul pode descer em Garopaba para então seguir á Gamboa.

O valor é em torno de R\$10,00.

Outra opção é Transporte particular saindo de Florianópolis: Teco trabalha com isso, tel.: 55 48 99978722. Sugerimos os seguintes horários saindo do terminal Rita Maria: 9h; 12h; 15h e 18h.

Combinamos com ele de ver quem se interessa para fechar os grupos. Aguardamos a tua resposta! Ele cobra R\$250,00 a viagem e cabem de 10 a 15 pessoas na van, depende de quanta bagagem tenham. Ou seja, no máximo cada um vai pagar R\$25,00 para ir até lá.

Caronas: Virão participantes de diferentes locais que talvez se interessem em dar caronas, como: São Paulo, Campinas, Brasília, Rio de Janeiro, Florianópolis, Curitiba, Porto Alegre, Argentina, entre outros. Se você quiser dar carona, avise, podemos divulgar entre os participantes e conectar os interessados!

Hospedagem:

Local de acampar: estaremos utilizando o terreno em torno do salão do Festival para acampar, por isso limitamos as vagas.

Salão: O salão é grande e estaremos organizando os horários de descanso e limpeza de forma a respeitar tanto as atividades como quem estiver habitando o salão. Evite trazer a areia e entrar no salão de sapatos. Sexo não está permitido no salão, esteja ciente de que este é um local para dança e outros tipos de descobertas\práticas do corpo.

Outras hospedagens:

Henrique: www.pousodotapeceiro.com

Beto Gamboa Imóveis:

tel.: 55 48 96217323 email: be_to_gamboa@hotmail.com

Trabalho

O **trabalho** dos participantes será coordenado pela equipe de produção, será pouco tempo de sua generosidade dedicado à limpeza, organização e cozinha, mas facilita que todos nós estejamos num processo que prima pela presença de cada um na dança e também fora dela.

Temos 18 pessoas integrando a equipe de produção e de professores convidados.

Importante que todos saibam que as inscrições cobrem os gastos com produção, professores e aluguel do salão, não há lucro assim como não há trabalho remunerado, mesmo os professores estão recebendo uma ajuda simbólica. Somos muito gratos pela generosidade de todos para este “acontecer”.

Alimentação: vamos preparar coletivamente o almoço, a abundância dele depende das contribuições do chapéu mágico que roda ao longo do evento, há uma contribuição do evento em cereais. Talvez seja possível organizar algo entre os participantes além do almoço, desde que a cozinha fique limpa e organizada. Mas, a principio as outras refeições serão de responsabilidade de cada participante.

Gamboa é uma praia de mar aberto e forte, há também diversas lagoas próximas com lindas dunas para passear! Venha preparado para curtir! Em todo o Brasil o verão é acompanhado de chuva, às vezes há um ventinho frio de noite...estamos no sul do Brasil. Mas claro, em geral é bem quente!

Nudismo no Brasil é um tabu e visto como atentado ao pudor, ao respeitar essa diferença cultural com sensibilidade, seguiremos podendo ocupar este e outros espaços.

Comunicação: internet não é muito fácil por lá, tem dois telefones públicos.

Nossos contatos: 55 48 99576777 (Ana e Iris)

Saúde e Higiene:

-Toda a água é potável, e estamos instalando um filtro no salão.

-Não jogue lixo no vaso sanitário, jogue sempre no lixo.

-Material de higiene pessoal é de sua responsabilidade

- Há um Posto de Saúde muito próximo ao local do evento (esperamos que ninguém precise!).

APÊNDICE D: CONTATO IMPROVISÇÃO EM PUBLICAÇÕES, SITES, PERIÓDICOS E ATIVIDADES DE CI

Refere-se a publicações, *sites*, periódicos, atividades de CI, como *jams*, festivais, encontros e oficinas. A pesquisa foi realizada entre junho de 2010 e junho de 2012 na Internet.

Publicações

Os seguintes títulos estão atualmente oferecidos em pesquisa realizada dezembro de 2011 e atualizado em junho de 2012 em diversos sites relacionados à CI⁸³.

O sábio corpo. Conversas com experientes bailarinos Jacky Lansley e Fergus, University of Chicago Press.

CQ / Contact Improvisation Sourcebooks

Sourcebook CQ da CI, vol. 1: 1975-1992

Sourcebook CQ da CI, vol. 2: 1993-2007

Sentindo, sentimento e ação, 2ª ed. A Anatomia Experimental de Body-Mind Centering ® por Bonnie Bainbridge Cohen. Edições Contato

Steve Paxton: Material para a coluna um estudo de movimento.
Contredanse, Bruxelas

A arte da espera: Ensaio sobre Contato Improvisação por Martin Keogh. Editora Contact Collaborations

Preso Caindo a confluência de Contato Improvisação, Nancy Stark Smith, e outras idéias em movimento por David Koteen e Stark Nancy Smith.

Compondo ao dançar: um improvisador. Companion Melinda Buckwalter. University of Wisconsin Press. Assista ao YouTube:
<http://www.youtube.com/watch?v=FQ96ZKtxpCg>

Teatro ação: a improvisação da Presença Ruth Zaporah. North Atlantic Books.

⁸³ Todas estas publicações podem ser encontradas e adquiridas em: <www.contactquarterly.com>.

Uma presença em Movimento: Ruth Zaporah e Ação Theate. Kent De Espanha produzido por Kent De Espanha e Zaporah Ruth

Corpo e Terra Um Guia Experiencial. por Andrea Olsen. University Press of New England.

Corpo espacial Imagem: notas para improvisação e performance. por Miranda Tufnell e Chris Crickmay. Livros de Dança, Reino Unido

BodyStories Um Guia para Anatomia Experiencial por Andrea Olsen estação do monte de Imprensa.

Contato Improvisação: Uma Introdução a uma forma de dança Vitalizante. por Cheryl Pallant e McFarland & Co.

Contato Improvisação e Body-Mind Centering ® Um Manual para o Ensino e Aprendizagem Movimento por Ann Brook auto-publicado.

Dance e Body-Mind Centering ®(DVD)Um Workshop com Bonnie Bainbridge Cohen Produzido por Contredanse, Bruxelas. Um documento raro de Bonnie em ação, ela ensina um seminário em Bruxelas, em Maio de 2004.

Encontros com Contato. Contato Improvisação Dança na Faculdade de Ann Cooper Albright, ed. distr. pelas Edições Contato.

Handbook in Motion por Simone Forti. As prensas da Nova Scotia College of. Art & Design e New York University.

Ideokinesis. Uma abordagem do movimento criativo de Motricidade Humana e alinhamento do corpo de André Bernard, Wolfgang Steinmüller, Ursula Stricker do Atlântico Norte Livros. Uma introdução prática e informativa para o trabalho de André Bernard (1924-2003).

Dentro do Movimento: Uma Base para a Educação Ideokinetic Movimento. por John Rolland Rolland Cordas Associates.

Um Legado Cinestésico A vida e obra de Barbara Clark por Pamela Matt. CMT Press.

Meu Corpo, O budista por Deborah Hay. Wesleyan University Press.

On the Edge: Diálogos sobre Dança Improvisação em Performance
 Agnes Benoit, ed. Bilingue Francês-Inglês. Contredanse / Nouvelles de Danse # 32/33, de 1997.

Rapids Visões para Body-Mind Centering® por Ziji Beth Goren

Compartilhando a Dança: Contato Improvisação e Cultura Americana
 por Cynthia Novack. University of Wisconsin Press.

Pego de surpresa: A Improvisação Dança. Ann Cooper Albright, David Gere (eds). Wesleyan University Press.

Sabedoria do corpo em movimento Uma Introdução ao Body-Mind Centering® por Linda Hartley. North Atlantic Books.

DVDs de Contato Improvisação

Videoda faz a história desta forma de dança disponível através dos seguintes programas, disponíveis em VHS e agora em DVD.

MAGNÉSIO

1972. B & W. min 9. 30 seg.

CHUTE

1979. B & W. min 9. 36 seg.

VISÃO PERIFÉRICA

1975. B & W. min 21. 5 seg.

PALLET SOFT

1979. B & W. min 18.

CONTATO AT 10 e 2

de 1983. Color. 49 min. 5 seg.

QUEDA APÓS NEWTON

1987. Cor e B & W. 22 min. 45 seg.

Outros:

Documentários históricos e performances de CI (1972-1983), DVDs produzidos por Videoda.

DanceAbility (dança CI & capacidade mista): www.danceability.com
Dança Touchdown (CI para bailarinos com e sem deficiência visual):
www.touchdowndance.co.uk

Momentum, um arquivo de vídeo comentado de CI:
www.contactimprovisation.ch

A Poética de toque: Nancy Stark Smith, um caminho para a improvisação de contato. um filme de Sara Pozzoli e Siciliani Germana, com legendas em italiano: info@casinasettarte.com

Revistas:

CONTACT QUARTERLY (CQ), um veículo para transferir idéias, revista da dança e improvisação desde 1975. Muito material sobre CI, bem como de improvisação, dança e trabalho somático.

Autores CQ

Patricia Bardi	www.patriciabardi.com
Ben Brouwer	www.boatproject.org
Trisha Brown	www.trishabrowncompany.org
Brenton Cheng	www.bfalling.net
Bonnie Bainbridge	Cohen www.bodymindcentering.com
Stuart Cudlitz	www.stuartink.com
Jess Curtis	www.jesscurtisgravity.org
David Dorfman	www.daviddorfmandance.org
Pauline de Groot	www.xs4all.nl
Arianna Economou	www.echo-arts.info
Karl Geada	www.bodyresearch.org
Eiko & Koma	www.eikoandkoma.org
Karl projetos de Frost,	incluindo o noroeste do Pacífico CI
Festival, Burning Man CI	Camp, workshops, Doces, eventos.
	www.toishou.org
Edgar Jansen (Galeria de	Desenhos Dança)
	www.edgarportraits.com / _dancei/dance.html
Julyen Hamilton	www.julyenhamilton.com
Martin Keogh	www.martinkeogh.com
Nita Little	www.nitalittle.com
Malcolm Manning	www.movetolearn.com
Caryn McHose	www.resourcesinmovement.com
Bebe Miller	www.bebemillercompany.org
Jennifer Monson	www.birdbraindance.org
Bettina Neuhaus	www.bettinaneuhaus.com
Sara Pearson & Patrik	Widrig www.pearsonwidrig.org
Yiam Redd	www.yiamredd.com
Scott Rodwin	www.stonedancestudio.com
Terry Sendgraff	www.terrysengdraff.com
Richard Siega	www.thebakery.org
Nancy Stark Smith	www.nancystarksmith.com

Simon Whitehead www.untitledstates.org
 Ruth Zaporah www.actiontheater.com

PROXIMITY

Revista australiana dedicada à nova dança / movimento e da prática da improvisação. Ela tem um foco em Contato Improvisação, improvisação, movimento e outras formas conexas.

Sites de Contato Improvisação

www.contactquarterly.com

www.proximity.slightly.net

www.contactimprov.net

Banco de dados global de atividades de CI: lista livre de classes em curso, Jams, professores, organizações e eventos especiais (retiros, festivais, conferências).

www.contactimprovisation.ch

Eventos europeus CI, documentação, informação, professores, e links; listas livres, em alemão.

www.contactencyclopedia.net

Um banco de dados com livre pesquisa de CI: um arquivo, enciclopédia, ponto de encontro.

www.contactimprov.com

Com eventos pagos, professores de CI, Mapa de Jams, galeria, loja com CDs de Moti, fotos e outros materiais.

www.ecite.org

Informações sobre o passado e o presente do “European CI Teachers Exchange” (ECITE) intercambio de professores de CI na Europa: eventos, com arquivo de materiais.

www.contactfestival.de Contact Festival Freiburg (Alemanha) website, com informações sobre o próximo festival, pré e pós-festival-oficinas, informações sobre CI, um arquivo, fotos e links; em Alemão e Inglês.

www.ci36.com Contato Improvisação do 36 aniversário do site do evento Celebração. Informações sobre o evento de junho de 2008 e um site comunitário CI36 com grupos comunitários em curso, mensagens, fotos e anúncios.

Contato Improvisação em todo o mundo

Contato Madrid, www.contactmadrid.com

Professores Contato Improvisação europeus Câmbio

2006, www.ecite.org

CI em Ontário e outras partes do Canadá, www.contactimprov.ca

CI em todo o mundo (host: Mark Zelman), www.contactimprov.com
 Calendário/info (EUA e internacional), www.contactimprov.net
 CI na Suíça e Europa, www.contactimprovisation.ch
 CI na Alemanha, com calendário e fórum, www.contact-improvisation.de
 CI informação no Reino Unido e internacional, www.contactimprovisation.co.uk
 CI informações em Innsbruck / Austrich, www.inntanz.com
 CI notícias da Austrália, proximity.slightly.net
 CI em Hamburgo, Alemanha, www.triadetaninitiativehamburg.de
 Argentina CI Festival, www.about.com.ar/festival_CI
 Jam anualmente em Freiburg, Alemanha, www.blackforestjam.de
 CI na França. em francês. www.ateliercontact.fr.tc
 CI informação no Canadá. em Francês e Inglês, www.contactimpro.org
 Costa leste EUA congestionamentos, www.eastcoastjam.com
 CI na Suécia. em sueco e em Inglês, www.kontaktimprovisation.se
 CI em Seattle, WA, EUA www.seattlecontactimprovisation.com
 Harbin Jam, norte da Califórnia, EUA, www.harbinjam.org
 West Coast CI Festival, anual, www.wccif.com
 CI em Los Angeles, www.contactimprovla.com
 CI em Israel, www.contactil.org
 Friburgo Festival Internacional de Contato. em Alemão e Inglês, www.contactfestival.de
 Great Lakes Area Contact Improvisation Retiro Entusiastas www.glacierdancer.com
 CI fórum grupo, www.contactimprov.tribe.net
 CI em Barcelona, <http://www.movimiento-bcn.org>
 CI site de fotos (host: Craig Harman), image.ContactImprov.org

Países que Trabalham com Contato Improvisação⁸⁴

Argentina, Australia, Austria, Belgica, Brasil, Bulgária, Canada, Chile, Chipre, Dinamarca, Estonia, Finlândia, França, Alemanha, Ghana, Grécia, Hong Kong, Hungria, Groelandia, Irlanda, Israel, Italia, Japão, Latvia, Lituania, Malasia, Malta, Mexico, Netherlands, Nova Zelandia, Norway, Polônia, Portugal, Federação, Russa, Singapura, Africa do Sul

⁸⁴ Estes dados representam os profissionais assinantes da revista CQ, não dão conta da totalidade de profissionais envolvidos com CI. Pesquisa feita em maio de 2012, no *site* <www.contactquarterly.com>.

Suécia, Suíça, Taiwan, Ucrânia, Reino Unido, Estados Unidos da América, Uruguai.

Improvisação e Nova Dança em todo o mundo

Budapeste, Hungria. Festival Internacional de Improvisação Anual
www.kontaktbudapest.hu

Quebec, calendário www.quebecdanse.org

Centro de dança improvisada e retiro em Plainfield, MA, EUA
www.earthdance.net

Red SudAméricana de Danza. Informacion del Consejo Internacional de la Danza/calendário www.movimiento.org

Cecil Street Studio www.cecilstreetstudio.org.au

Newsletter / calendário. Jugoslávia / Leste da Europa
www.kulturanova.org.yu

Viena festival e informações sobre apresentações em toda a Europa, audições, bolsas de estudo, links e dicas-off sobre o internacional dançarinos do mundo/calendário www.impulstanz.com

PIA, Amsterdam calendário de oficinas e performances
www.piaartists.com

Performances, workshops, calendário internacional em Bruxelas
www.lasterstudio.be

Centro de Dança em Bagnols, Espanha www.arlequi.de

Dance Center em Potsdam, Alemanha www.fabrikpotsdam.de

Stolzenhagen / Ponderosa Tanzland Festival na Alemanha / aulas, retiros, workshops, performances www.ponderosa-dance.de

Jaminfos / Texte aus Bruxelles (en français) www.contredanse.org

Dance Center na França www.cavalus.com

Contato Improvisação, teatro físico, centro de movimento de pesquisa em Apulia, sul da Itália www.casinasettarte.org

Dança centro no sul da Itália <http://digilander.libero.it/kronopios>

Seattle Festival de Dança e Improvisação Alternative www.sfadi.org

Fórum teatro de improvisação www.lakeivan.org

Cape Town, África. Projeto de dança integrada e calendário de improvisação e CI www.remixdanceproject.co.za

Florença, Itália dança e improvisação de música, oficinas, performance, festival www.companyblu.firenze.net

Festival de Física Interativa, Toronto, Canadá. <http://kaeja.org/FIP/>

Danceability misto de dança e improvisação habilidades mistas
www.danceability.com

Eco Arts Living Arts Centre em Chipre www.echo-arts.info

Oslo KontaktImpro, Noruega www.contactimprovisation.no

Escolas/Treinamentos Nova dança/Improvisação/CI

Skinner Liberando em Seattle, WA, www.skinnerreleasing.com

Susan Klein estúdio em NYC, www.kleintechnique.com

Somática Jacques van Eijden, www.somaticmovementstudies.org

www.movingoncenter.org

Escola de Body-Mind Centering, www.bodymindcentering.com

Ação treinamentos, teatro de improvisação, www.actiontheater.com

Escola de dança em Köln, Alemanha, www.movingart.de

Laban / Bartenieff estudos de movimento em Utah,

www.imsmovement.com

Ação treinamentos Theater com Ruth Zaporah, www.actiontheater.com

Laban / Bartenieff Institute of Movement Studies em Nova York,

www.limsonline.org